

دراسات في
حركة الفكر الأذني



رَاسَاتُهُ فِي
جَمِيعِ الْفِكْرِ الْأَرَبِيِّ

الدُّكْتُورُ جَيْهَهُ فَانُوس

رَشِيدٌ فِي الْقَدَارِ الْأَدَبِيِّ سَهْلَاهُ أَكْسَفُ
أَسَادُ الْنَّقْدِ الْأَدَبِيِّ الْعَرَبِيِّ فِي الْجَامِعَةِ الْلُّبْنَانِيَّةِ وَفِي الْجَامِعَةِ الْأَمْرِكِيَّةِ فِي بَيْرُوتِ

كَارِيُّوْنِيْزِ الْلُّبْنَانِيِّ
بَسْتِرُوْنِ

دار المطرالي اللبناني

لطبع الكتب و المنشورات

مطبوعات دار المطرالي ، خرسان ، خالد ، شارع

電話 : ٣١٥٧٦ - ٤٢٢٢٩٢ - ٨٦٢٢٩٢

fax : ٣١٩٩ أو ٣٠٤/٣١٩٩

نوكيا : DAFKLB 2364BL

بيروت ، لبنان

طباعة و تصميم حقوق محفوظة للدار

الطبعة الأولى ١٩٩١

الإهداء

إلى إيمان ،
وإلى صبحي ورمزي ولميس .
وإلى ذكرى أستاذي الدكتور خليل حاري .

وجيه

المحتويات

الصفحة	الموضوع
١	الإهداء
٥	- أول الكلام
٥	- الشرعي في النقد الأدبي
١٢	- في حركة اللامسلفي / السلفي و فعل النهضة
٥٢	- الرمزي الأسطوري وحاوي (في مسيرة الشعر العربي المعاصر)
٨٠	- الرواية في النقد الغربي المعاصر
١٠٢	- صورة البطل في «الشيخ والبحر» - البطل في الرواية الأمريكية المعاصرة
١١٢	- جبر ضومط وتجربة التنوير الأدبي
١٣٣	- عمر الزعني وتجربة الشعر الشعبي
١٤٥	- العودة إلى شوقي أو بعد خمسين عاماً
١٧١	- الإلتزام وأثره في المكانة الأدبية للدعبل الخزاعي

أُولُ الْكَلَام

الأدب فعل حياة وجود . ولحظة يتوقف الدفق الحياتي في العمل الأدبي ، يتحول الأدب إلى موتٍ وإلى جمود . مُهمٌ جداً أن «يكتب» الأدب . لكن الأهم حقاً هو أن «يعيش» هذا الأدب بعد كتابته . لا بدّ للنص الأدبي ، كي يظلّ حياً ، أن ينتقل من حالة الوجود بالقوة في بطون الكتب وأحداث التاريخ ، إلى حالة الوجود بالفعل في عقول الناس ووجدانهم ، وفي تشكيل الإيقاع الدائم للحياة . حياة الأدب تكمن في نجاح النص الأدبي ، وما يمثله من تجربة فكر ووجدان ، في احتراق جدار «المكتوب» للوصول إلى رحاب «المعيوش» .

ليُسَّ الأدب ، إذن ، مجرّدَ تعبيرٍ أو تعمّقٍ في الانفعال الوجداني للفرد أو للمجتمع . وليس الأدب مجرّد وجود سلبي يقوم على تصوير ردّة فعل أصحابه تجاه أمور عاشوها أو أحسوا بها . كما أن الأدب ليس مجرّد مجالٍ ليتشكل صورٌ جمالية أو لفظية تقدّم ذاتها مسرحاً لعرض «مهارات» أو «انفعالات» أصحابها . وليس من طموح الأدب ، كذلك ، أن يكون مجالاً يُمارِسُ النّاسَ من خلاله فعل التّلقي السّلبي ، أو فعل الانفعال الأنني

المحدود لما أتّجه الآخرون . الأدب فعل حركة مستمرة ، تبدأ من الحياة نفسها ، فتفعل في الأديب ، فيكون نتاجاً أدبياً هو « المكتوب » ، ويكون تلقياً من الآخرين لهذا « المكتوب » ، فيكون انفعالاً ويكون فعلاً سرّحهما الذات والحياة . ومع « الفعل » ، يتحول « المكتوب » إلى « المعيش » ، فيمارس وجوده في الحياة ، ويعود من خلال هذا الوجود فيها ، ويقود من خلال تطورات تأثيره إلى إنتاج أدبي - حياتي آخر يتّبع سلسلة الحياة .

ولأنَّ الأدب حياة ، بل معيوشية للحياة ، فلا بدَّ له من حركة ، ولا بدَّ لهذه الحركة من مُنطلقات وأجراء ونتائج . ولذا ، فإنَّ محاولة اكتشاف هذه الأمور ، والسعى إلى إدراك خصائصها ، يساعدان على فهمِ أفضل للفعل الأدبي ولحيويته وجوده . ومن هنا يُمكن الانطلاق في البحث في حركية الفكر الأدبي بما يُمثله من شمولِ الوجود الإنساني ولطموحاتِ هذا الوجود .

تشكّل مجموعة الدراسات الواردة في هذا الكتاب محاولة للسعي إلى ملاحظة حركية الفكر الأدبي ، العربي منه والغربي ، في مجالاتٍ مختلفةٍ من مجالات وجوده . وتتّابع هذه الدراسات حركية الفكر الأدبي في نماذج متعددةٍ تمثّلُ هذه الحركة وتشكلُ ما يُشكّل نتائج لها . أمّا موضوعات الدراسات فهي نماذج تطمح إلى المساهمة في تشكيّل منهج يقرأ الفعل الأدبي ، ويُسعى إلى ممارسة للنقد الأدبي من خلال هذه القراءة .

٢١ نيسان (أبريل) ١٩٩١

وجيه فانوس

الشرعى في النقد الأدبي العربي

لعل بالإمكان التعامل مع «الشرعى» على أنه الأمر الذى تقبل به المجموعة أو الفرد ، بناءً على منطق معين ترتضيه تلك المجموعة أو ذلك الفرد . إن الوصول إلى تحقق «الشرعى» يعني ، في هذا المجال ، ضرورة القبول وتحمية التوافق مع ذلك المنطق ؛ وإنما تحول الموضوع من كونه «شرعياً» إلى كونه «قهرأ». والشرعى ، وإن كان في وجوده العملي يعني «سلطة» ، فإن مصادر هذه السلطة تأتي ، في أحيانٍ كثيرة ، من اتجاهات مختلفة . قد يكون للفوقي ، على سبيل المثال ، حظ في فرض الشرعى ، لما في الفوقي من قدرات تؤهله لفرض سلطة تكون بحد ذاتها حافزاً لقبول الناس لها ، ولتبنيهم منطقاً يدافع عنها .

من هذا المنظار يمكن فهم تشريع ما هو ديني أو غيبي ، بصورة عامة . إن المسافة «الفوقي» التي تفصل بين الناس ومصدر التشريع ، هنا ، تسمح ، وبشهادة التاريخ الحضاري للإنسانية ، بقبول تشريع الدينى أو الغيبي . ولعل في الكلمة العامة في تبرير ما يعجزون عن فهمه في التشريع الدينى بـ «الله أعلم» أفضل دليل على هذا القبول . إن حالة الفوقي ، يضاف إليها عجز من يُمارس عليه التشريع عن فهم كل الخلفيات المحيطة بهذا التشريع وقبوله بهذا العجز ، هما من أهم عناصر استمرار التشريع . وهذا قد يفيد أن «التشريع الفوقي المصدر» قد قام على نوعية مؤسساتية قوامها القبول بسلطته ، وتبرير هذا القبول بمنطق ما . أما في حالة سقوط عنصري هذه المؤسسة (القبول

والمنطق) أو أحدهما ، فإن التشريع لا يعود مسيطرًا / مقبولًا ، ويتحول المرء / المجموعة إلى رافض في نظر نفسه ، أو كافر في نظر متبعي التشريع والمحافظين على بنائية مؤسسته .

ثمة شرعٍ آخر لا يأتي من الفوقي ، إنه يصدر عن بعد المصلحي في العيش . ولعل في توافق وقبول مجموعة معينة من الناس لقيم معينة ، لأنها تؤمن لها مصالح مشتركة فيما بينها ، ما يؤدي إلى جعل هذه القيم تشريعًا قائمًا . وهنا ، أيضًا ، فإن « التشريع المصلحي » ، يقوم على وجود مؤسسي قوامه القبول بالأمر من خلال منطق المصلحة . وللحظة انهيار أحد عناصر « المؤسسة » أو كلها ، فإن التشريع يفقد مبرر وجوده ، ويتحول إلى عصيان أو ثورة - وفق الزاوية التي ينظر من خلالها إلى الأمر ؛ وهذا يلاحظ بوضوح جلي في « الشرعي الاجتماعي » أو ما يُعرف باسم شرعة التقاليد القائمة على سلطة الجماعة .

لكن ، بعيداً عن الفوقي السلطوية أو المصالحية الجماعية ، ثمة شرعٍ ينبع من رؤية ذاتية عادةً ما تكون جمالية . فقد يتمكن فرد - أو مجموعة - من فرض تشريع معين يقوم على تذوق ما ؛ وقد يتمكن هذا الفرد - أو المجموعة - من فرض هذا الذوق « فعلًا شرعاً » على آخرين يقبلون تنفيذه ، ويُبررونَه وفق منطق معين . هذا الأمر يبدو واضحًا في سيادة انتخاب معين للموسيقى أو اللباس أو التصرف أو الإحساس . وهنا أيضًا ، فإن هذا « الشرعي الجمالي » يقوم على مؤسساتية قبول التنفيذ والتبرير وفق منطق معين . وعند تحطم أو رفض أحد عناصر فعل المؤسسة في وجود هذا الشرعي فإنه يفقد سلطته ، ويعتبر عن هذا الأمر عادة بتغير ذوق العصر أو البيئة أو الجماعة ، وحتى الفرد .

إن الفعل التقليدي الأدبي ، بحد ذاته ، هو ممارسة لشرعية ما ؛ إنه مؤسسة تقوم على قبول بشرعية معين وباتجاه منطق معين . والنقد الأدبي العربي في مختلف عصوره المعروفة ، منذ ما قبل الإسلام وحتى اليوم ، قد شهد هذه المجالات من تحقق الشرعي فيه . فحين كان القوم في العصر الجاهلي ،

مثلاً، يقومون بانتقاد «النابغة الذهبياني» لإقواء في أبيات شعره، أو حين كانت زوجة «أمير القيس» تفضل صورة الفرس في شعر «علقمة بن عبدة التميمي» على صورة الفرس في شعر زوجها ، فإن هذا الفعل النبدي كان يقوم على شرعية سلامة معينة للغة أو لمعنى الفرس . وعندما كان القوم ، عهد ذلك ، يعجبون بشجاعة «عترة العبسي» الذي قتل فارساً لمجرد أنه شجاع يحمل السلاح :

وَمُدْخِجٌ كَرِهُ الْكُسَادَ نِزَالُهُ
لَا مُمْعِنٌ هَرَبًا وَلَا مُسْتَهْلِمٌ
جَادَتْ يَدَاهُ لَهُ يُعَاجِلُ طَعْنَةً
يُمْتَقَبِّلُ صَدْقَ الْفَنَادِقَ مُقَوْمٌ
وَشَرَكَتْهُ جَزَرُ السُّبَاعِ يُثْنِهُ
يَقْضُمُنَ خَنْنَ بَنَانَهُ وَالْمَعْصِمَ ا

دون أن يسألوا عن جريمة هذا الفارس في كونه مسلحاً وشجاعاً ، فإن هذا أيضاً كان بناءً على شرعية معينة في فهم قيم البطش والقوة في ذلك الزمن . وكذلك الحال ، تماماً ، عند سرور أهل الجاهلية بصورة صوريحبات أمير القيس وهن يتراوين ، فيما بينهن ، بلحم الناقة المحاط بالشحم والدسم . لقد كانت المؤسسة التي تسد الشرعي في النقد قادرة على الدفاع عن ذاتها وفرض وجودها على القوم . فاعتبرت على خطأ في البنية الشكلية للشعر ، لأن مثل هذا الخطأ قد يشكل اهتزازاً في التواصل التعبيري بين القوم ، ولم تتعرض على قتل بريء ، أو انغماس في تناقض قطع اللحم المقتول ، أو كذب في حديث عن فرس ، لأن تلك الأمور كانت تشكل شرعية جمالية .

مع انتشار الدعوة إلى الإسلام بين العرب ، ومع انتشار العرب الدين الجديد ، وقبولهم بمنطقة والسلطات الناتجة عن القبول بهذا المنطق ، فإن كثيراً مما كان شرعاً في النقد الأدبي قد تقوض وتهدم . لم يعد مقبولاً على الإطلاق أن يفخر المرء بقتل بريء كما فعل عترة . القتل لا بد له من سبب ، والسبب لا بد من أن يكون جريمة أو معصية أو دفاعاً عن الدين الجديد . وما عاد مقبولاً الحديث عن خلوة بفتيات ، لهذا أمر لم يعد مسماً به في منطق الدين الجديد ، وما عاد القوم يقبلون ممارسته ؛ بل إن معايير تقويم اللغة قد

تبدلت ، وإن بشكل أقل ، فبات التركيز على لغة إسلامية ، لغة تظهر فيها تعابير الإسلام ومصطلحاته ، ولغة تتصدر فيها لهجة قريش على سائر لهجات العرب . إن مؤسسة تتحقق الشرعي النقدي قد تغيرت ، ومعها تغيرت مفاهيم ما هو شرعي في النقد .

في مرحلة ما بعد الخلافة الراشدة تغيرت السلطات أيضاً ، ومع تبدل السلطات تبدلت بعض مفاهيم النقد . فأصبح الشرعي في النقد مغايراً في بعض المجالات لما كان قبله . بات من الضروري عند البعض التركيز على شخص الحاكم أو المسؤول في القصائد ، وعلى أساسها ينبع الشاعر أو يفشل ؛ بينما في العهد الإسلامي ، لم يكن التركيز على شخص الخليفة وارداً على الإطلاق . لقد أعطت السلطة السياسية بعداً مؤسساً للشرعية النقدي ، وبات مدح الحاكم من مقومات الشاعر المقبول . ومن جهة ثانية ، فإن بيئة اجتماعية استطاعت بدورها أن تفرض ، بسلطة وجودها ومصالح مشتركة معينة لها مع الحكم ، قبول أشعار الحب والهوى والغزل الإباحي . بل إن شعر «عمر بن أبي ربيعة» الذي يتخلد من موسم الحج المقدس مجالاً للتغزل بال حاجات إلى بيت الله الحرام ، أضحى مقبولاً ، بل مدعاة للسرور والتفكه . لقد غيرت مؤسسة المصلحة الاجتماعية حتى من قيم المؤسسة الدينية الفوقية ، ومع هذا التغيير تحول الشرعي في النقد . أصبح من المقبول التهتك ، وتطور الأمر مع العصور المقبلة حتى بات ، وضمن الشرعي النقدي ، قول «أبي نواس» في العصر العباسي مقبولاً في شرعة النقد الأدبي .

وَضَيْعَ الزَّقَ جَانِبًاٌ وَمَعَ الزَّقَ مَصْحَفًا
وَاحْسُنْ مِنْ ذَا شَلَاثَةٍ رَاتِلْ مِنْ ذَاكَ أَحْرَفًا
خَيْرٌ هَذَا بَشَرٌ ذَا فِإِذَا اللَّهُ قَدْ عَفَا!

طبعاً ، فإن من ظل متمسكاً بشرعية النقد القائم على المؤسسة الدينية كان يمتعض أو يعارض ، ولكن مؤسسة أخرى فرضت وجودها ، وتحول مع هذا الوجود مفهوم الشرعي في النقد . بات مقبولاً جداً الحديث عن أمور كثيرة كانت (تابو) من قبل - محرمة أو محظرة .

أن يتبع المرء هذه اللعبة من التحول في مسار شرعية الفعل النبدي ، فهذا أمر ميسور تمكن ملاحظته عبر عصور وبيئات الأدب المختلفة . وبعد أن كانت شرعية النقد اللغوي مسيطرة ، باتت بهلوانية اللغة هي سيدة المجال عبر البدعيات ، وما رافقها من تزويقات شكلية ومضمونية . وهنا كان لمؤسسة الذوق الجمالي أن فرضت وجودها على البيئة ، واستطاعت إقناع القوم بـ تقدمه ، وأن تمنحه شرعية لوجوده . بل إن الأمر تطور فيما بعد ، وضمن النقد الرصين والرصين جداً ، إلى عدم الاختكام إلى البدو والأعراب في أصواتية اللغة . وهذا هو « ميخائيل نعيمة » في مطالع القرن العشرين ، وبشرعية في الفعل النبدي ، استطاع أن يجهز بقبوته « تحمّم » ، يلفظها زميله « جبران خليل جبران » وإن لم يلفظها بدؤي لم يعرفه طوال حياته ، ولفظ عوضاً عنها « استحم » . أما السبب ، فواضح ، لقد استطاع ميخائيل نعيمة أن يجعل من رأيه هذا شرعاً ، وفق منطق دعوته لحياة اللغة وحيويتها ، ووفق قبول الناس لدعوته وميلهم إلى قبول منطقه فيها ، ولكن لو قيل مثل كلامه في العصر الأموي مثلاً ، لرذل القائل والقول في الحال ؛ فلم تكن عهد ذاك ثمة مؤسسة لتشريع مثل هذا الرأي .

إن حبوبة الفكر النبدي الأدبي عند العرب للدليل واضح على قدرة هذا الفكر على الانسجام مع المرحلة التي يعيشها . لكن هذا الانسجام كان يقتوم أبداً على قدرة الفكر النبدي على أن يكون شرعاً ، أن تكون وراءه مؤسسة . وفي مجالات كثيرة ، حين لم تقم مؤسسة وراء الفكر النبدي ، فإن هذا الفكر فقد شرمته وفقد وجوده . لقد جهد « الموري » ، على سبيل المثال ، في لزوم ما لا يلزم في بعض شعره ؛ لكن هذه الممارسة الأدبية لم تزدهر رغم عبقرية صاحبها لأنها لم تجد لها الفعل المؤسسي الذي يدعم وجودها ؛ وجهد « أبو تمام » في أن يركز على منحى معين في استدراج المعاني في شعره ، لكن القوم أصرروا كثيراً على أن يقول ما يُفهم . ورغم إصراره هو على أن يفهموا ما يقول ، فإن فن أبي تمام ظلَّ إلى حد كبير يمثل « شرعية » ليست لكثرة من الناس في ذلك العهد . وفي التجربة المعاصرة للشعر العربي ، وكان الشعر

يعتبر الكلام الموزون المقفى ، حاول «أمين الريحاني» أن يقدم الشعر المنتشر لكن من خلال تجربة «بول ويتمان» وسواء من الغربيين . وما كان لتجربة الريحاني أن تجد صدى حقيقياً فاعلاً ، ما كان لها أن تصل إلى «الشرعية» لأنها لم تجد لها مؤسسة فكرية تدعم وجودها ؛ وظلت تجربة . لكن اليوم لم يعد الشعر مجرد وزن وقافية ، الشعر أضحت عند كثيرين صورة وانفعالاً ، ولربما نسي كثيرون حكاية الوزن والقافية . وهذه فكرة لاقت وجوداً مؤسساتياً لها في تطور الوعي الثقافي والحضاري لدى الجمهور العربي ، فنفتحت الفكرة مع «أدونيس» ، على سبيل المثال ، وإن كانت لم تنفع تماماً مع «الريحاني» ! هنا يمكن للمرء أن يستخلص أنه لا بد من إقناع جماعي على المستوى الحضاري للجماعة ، كي يتمكن الفعل النبدي من الوصول إلى شرعيته ، لا بد من تحضير المؤسسة الفكرية التي تحضن الشرعي .

اليوم ثمة من يرى وجود أزمة نقد أدبي في العالم العربي . قد يكون هذا الأمر صحيحاً ، فالقاريء العربي يقف حائراً أمام تيارات وتوجهات وممارسات نقدية كثيرة ، قد يجد نفسه لاهاً أمامها . ومجرد إمكانية «اللهاث» هذه قد تعني أن الفعل الشرعي في الممارسة النقدية ليس مكتملاً بعد ؛ لعله بانتظار تحقق شرعيته الكاملة من خلال إحقاق مؤسسة تلك الشرعية الخاصة بها ، أو لعله بانتظار زوال تجربته باعتبار عدم قدرته على إدخال التجربة في رحاب الوجود «الشرعي» . في العالم العربي اليوم محاولات عديدة في دنيا النقد ، لكن إلى أي مدى تدخل هذه المحاولات العمق الشرعي لوجود الفعل النبدي ؟ . إلى أي مدى تجد لها مؤسسة فكرية تعطيها غطاء لوجودها ؟ على الباحث ، هنا ، أن يفرق بين الممارسة النقدية الأكاديمية وبين الممارسة الشرعية ! الممارسة الأكاديمية قد ينظر إليها على أنها واحدة من الخطوات الأولى التي تؤدي إلى فعل «شرعنة» النقد ؛ لكنها لا يمكن أن تكون ، بالضرورة ، الخطوة الناجحة . يبقى بعد الأكاديمي ، في هذا المنظار ، بعداً يدخل في حيز التجربة والخطأ ، في حيز المحاولة ، البحث عن التأسيس ؛ لكنه قد لا يصل إلى مستوى التأسيس المتبع . إن الأكاديمياً ،

ه هنا ، ليست سوى سلطة ، والسلطة وحدها غير قادرة على تحقيق الشرعي ، فالسلطة بحاجة إلى مؤسسة فكرية . لذا ، فالباحث في النقد الأدبي العربي المعاصر مجبر على النظر في خلفية المؤسسة الفكرية التي تدعم الفكر النقدي ، ومجبر على النظر في إمكانية صحة قيام هذه « المؤسسة » على إعطاء العمل النقدي طابعه الشرعي ، الطابع الذي تتبناه المجموعة وتفاعل من خلاله . ولعل انحصر النقد الأدبي العربي المعاصر في مجالات الأكاديميا والأبحاث بين أهل الاختصاص فيه ، هو مظهر من مظاهر مأساة النقد الأدبي العربي المعاصر . فالمبدع الأدبي قد لا يكون بالضرورة من أهل الأكاديميا . المبدع لا حد ولا قيد لوجوده ، ولا بد - دائمًا - من احترام هذه المقوله ، لذا ، لا بد من الوصول إلى المبدع في أي مستوى من مستويات الوجود كان فيه .

إن مراقبة هذه الحركة للفكر العربي في تعامله مع النقد الأدبي ، وإن بدت موجزة أو مبتسرة في بعض الأحيان ، ليست سوى تجربة في الوصول إلى منهجية معينة . إن هذه المنهجية ، حتى الآن ، تشير إلى قابلية رائعة للفكر العربي (الجمعي والفردي) على تقبل التطور والتغير (تشريعه) . ما دامت وراءه مؤسسة فكرية يستطيع هذا العقل العربي بمجموعه أن يتبنى ما عندها . ولكن ، عندما تحول القضية إلى فكر لا تقف وراءه مؤسسة ، فإن العقلية العربية المحركة للفكر النقدي الأدبي تتوقف عن التفاعل . لذا ليس ما نجده اليوم من أزمة في النقد الأدبي - أو ما يمكن أن يكون أزمة لجهة التشوش وضعف التجاوب - هو نتيجة الإبداع أو عدم القدرة على استقباله ، بل لعلها عجز في هذا الإبداع عن تأمين المؤسسة الفكرية التي تدخله عالم الشرعي . فالشرعية لم يكن ، أبداً ، عائقاً في وجه تطور الفعل النقدي ، وعلى عكس هذا كان ، وما زال ، فعل تقبل وترحيب .

في حركة الأسلي / السلفي وفعل النهضة

تمهيد :

إذا ما اعتبرت « الطفرة » نتوءاً غير عميق الجذور في الحياة ، وإذا ما تابع المرء مسار هذه الفكرة ليصل إلى أن الفعل الحقيقي للفكر لا بد له من أعمق ضاربة في حياة المجموعة ؛ فإن هذا قد لا يعني أبداً أن الطفرة ، بحد ذاتها ، أمر مرفوض ويجب الاستغناء عنه . الطفرة ، ضمن هذا المنطوق ، هي محاولة للخروج من حلقة معينة طموحاً إلى إثبات حلقة أخرى . إنها ، في هذا الفهم لحركة الفكر ، جهدٌ للتبديل في نوعية الفعل . بيد أنه ، واستناداً إلى المنطق نفسه فمن غير الممكن للفكر البشري أن يتطور من فراغ . لا بد من معاناة ذات جذور تبثق عنها تجربة عيش / فكر ، وعندما يكون لهذه المعاناة أن تؤسس ، في نتيجتها ، على أنها تجربة فكرية جديدة . هكذا تكون مثل هذه الحصيلة الأولى بذرة تتفرّع منها تأسيسات جديدة . ويمثل هذا المنهاج يتتابع الفكر البشري . من جهة ثانية ، قد تكون هذه التفرعات ، المؤسسة لحلقات جديدة - لا سلفية - ، مخالفة في نتاجها للحلقة الأم - السلفية - . هذا الأمر يبدو مثل النبتة تُطعم بفتيلٍ من غيرها ؛ لكن المحصول ، على جدته ، يبقى متعلقاً بجذور النبتة (الحلقة) الأم . ويبقى صراع المحافظة على ذاتية كل حلقة قائماً بين الأم (السلف) والتفرع الحاصل منها (اللاسلف) . ولعله من الأفضل لو يفهم هذا الأمر على أنه ضمن الحركة الإيجابية للفكر ؛ تلك الحركة المستمرة بين ما هو سلفي وما هو لا سلفي . فلا بد للأسلاف ، من هذا المنظار ، من توكؤه

على ما هو سلفي ؛ لكن لا مندوحة للحياة ذاتها ، في لعنة التطور / الاستمرار ، من تشويق دائم إلى ما هو لا سلفي من خلال كل ما هو سلفي . الخطير في اختلال هذا « التوازن » الدقيق بين السلفي واللاسلفي ، هو تجربة الدخول في الطفرة المجردة أو في الثبات القاتل ؛ أو ما يمكن تسميته بالعبثية أو السعي وراء تفتقُّتِ الفكر / العيش .

إن إسقاط مثل هذه الرؤية على الممارسات الفكرية ، قد يعطي الباحث بعدها « تفاؤلياً » عند عنوره على آية بادرة لصراع بين السلفية واللاسلافية . فمجرد وجود مثل هذا الصراع ، يعني إيجابية في الفكر ، وبذور تطوير ونمو في تجربة العيش . لكن تبقى ثمة ضرورة للحكم على صلاحية أو جدبية هذه البذور في عطاء قوي قادر على النجاح في « لعنة » تصليل التجربة الصراعية واستمرارها بإيجابية . من هنا يكون البحث عن ما هو لا سلفي في السلفي ، أو العكس ، مجالاً لدراسة قدرات المجموعة ، وكذلك الأفراد ، على الحياة والعطاء والتطور ، بل على الإبداع .

أما النهضة ، فباعتبارها فعلاً معيشياً / فكرياً ، فهي خروج من حالة إلى أخرى أفضل منها ؛ لكنها (الحالة المتحصلة) لا تزال لصيقة الارتباط بالحالة الأولى (السلف) . وهي تعني ، في هذا التوجه ، محاولة نحو لا سلفية ما انطلاقاً من بنية سلفية . إنها ، وبالتالي ، أرضية خصبة لمراقبة حركية الفعل اللاسلفي في السلفية . وفيما يتعلق بالنهضة العربية ، فعلَّ الفكر الأدبي هو واحدٌ من المجالات الطيبة لدراسة حركية الفعل اللاسلفي ضمن السلفية . أما النتاج العربي الذي تطمح هذه الدراسة إلى اعتباره مجالاً تطبيقياً ، فهو ما صدر عن تلك المجموعة من الأدباء والمفكرين الأدبيين الذين يُعزى إليهم فعلاً نهضوريًا في الحياة الأدبية العربية المعاصرة . إنهم من أولئك الأدباء الذين عاشوا أو أنتجوا في لبنان في القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين ، استناداً إلى ما يُنسب إلى هذه البقعة من الأرض العربية من تنوع في الرواية الثقافية ومن قدراتٍ رياضية في مجالات الفكر والإنتاج الأدبيين في ذلك الزمن .

حركة اللاسلفي / السلفي ، في هذا المجال ، قد تتمظهر من خلال تلاقي تثاجات متباعدة في فلسفتها أو أسمائها وحتى في فعلها الأدبي المباشر . لكن باعتبار حركة اللاسلفي / السلفي هي المحور لهذه التثاجات ، فإن هذه ، الأخيرة ، مهما اختلفت مع بعضها بعضاً ، تؤدي إلى تاليف معين يعطي التشكيل الجديد للرؤى . ولعلها ، في هذا ، تشبه اجتماع أصوات الآلات الوتيرية ، مع تلك التي تنشأ أصواتها عن النفع ، والأخرى التي تصدر عن الفرع لتشكل - رغم اختلافاتها البنائية والوظيفية - عزفاً موسيقياً رائعاً منسجماً قوامه توافق الإيقاع بين أصوات هذه الآلات جميعها . ولعل «رؤى موسيقية» للجمع بين هذه الأمور قد تُساهم في توضيح البحث في حركة اللاسلفي / السلفي .

إنَّ الموسيقى ، في بعدها التشكيلي ، محاولة للتعبير والتفسير وطرح الرؤى من خلال تفاعل العدد والنسبة . إنها إيقاع متعدد الأساليب والعلاقات ، وطبعاً ، فهو متعدد النتائج . وفهم الإيقاع ، بل إدراك تنويعاته ضمن البنية الموسيقية الواحدة ، يساعد ، بطريقه أو بأخرى ، على إدراك بعض «أسرار» الفعل الموسيقي . فهذا الفهم ، عبر البعد الإيقاعي ، يأتي ليربط الأجزاء التي قد تكون في الأساس متنافرة أو مختلفة ، مانحًا صورة «حقيقة» متجانسة قائمة على وجود هذه العناصر جميعاً . والموسيقى ، عبر هذا الفهم للايقاع ، قد تُعتبر وسيلة ناجحة لتقريب الحالة التي تسعي إليها ، بل لعلها الوسيلة التعبيرية والتصويرية الأكثر شمولاً وانتشاراً من سواها .

في فهم البعد الإيقاعي للبنية الموسيقية جرأة الدخول إلى أصعب الأعمق وأكثرها تعقيداً . بيد أنَّ جرأة أخرى ترافق هذه الجرأة ؛ إنها جرأة القدرة على محاولة التعبير عن هذا الدخول . وإذا ما كانت حركة اللاسلفي / السلفي ، بحد ذاتها ، تنطوي على أعمق بعيدة الغور ، صعبه المراس ، ومعقدة في أبعادها بسبب من ارتباطاتها الحضارية والثقافية والشخصية والروقوية والمنهجية المتشعبة ، فلا بأس ، والحال كذلك ، من سعي ، ولو خجول ، إلى التعبير عنها عبر ما يمكن تسميته بالفهم الإيقاعي . غرض هذا «الفهم الإيقاعي» ، هنا ، هو الجمع بين التثاجات مهما تناقضت أو تباعدت فيما

بينها ؛ ليري المرء ، من خلال وجودها هذا ، نسقاً لحركة اللاسلفي / السلفي في الفكر الأدبي العربي لبعض ما تعارف الدارسون على تسميتها بعصر النهضة . من هنا ، يمكن اعتبار خمسة إيقاعات أساسية تنتظم حركة اللاسلفي / السلفي في المجال المشار إليه . ولتكن «المفارقة» ، «الحنين» ، «التعثر» ، «الرؤبة» ، «الاستجابة» أسماء تُنظم هذه الإيقاعات الخمسة وتعبر عنها .

إيقاع المفارقة :

مع مطلع القرن التاسع عشر ، وبعد فترة ما يعرف ، في مجال التأريخ الأدبي العربي ، بعصر الانحطاط ، تبرز حركة واضحة في مسار «النغم» الفكري لتلك المرحلة . لعله بتأثير من البيئة العامة ، فإن معظم ، إن لم يكن كل ، «الإيقاعات» الفكرية والثقافية في فترة «الانحطاط» كانت قائمة على أبعاد عربية / إسلامية صرف . فالقرآن ، السنة ، الأدب العربي والتاريخ الإسلامي ، بصورة عامة ، كانوا العناصر المشكّلة للفعل الفكري عهده ذلك . لم يكن لأي عنصر غريب عن هذه المجموعة أي دور فعال ؛ بل لعله لم يكن في بال أحدٍ من المستغلين في الفعل الفكري ، في تلك الفترة ، أي هاجس لوجود مثل هذا العنصر . لكن ، وفي لبنان بالذات ، ومع بروز حكم الأمير بشير الثاني ، وما رافق النشاطات السياسية والعقائدية لهذا الأمير من محاولات لتشويت كيان خاص به ، وما عايش هذه النشاطات من دخول لحملة نابليون إلى الحياة العربية الإسلامية ، ومن صدى لطموحات محمد علي باشا في مصر ؛ بالإضافة إلى البنية الديمغرافية لجبل لبنان والقائمة في بعض أبعادها على وجود غير مسلم (مسيحي) ، فإن ملامح جديدة بدأت تبرز في الأفق . إنها ملامح ، وإن توكلت على بعض الموروث العربي / الإسلامي ، فإنها كانت تُطمح إلى تأسيس آفاق جديدة وفق منظور جديد . هنا يبدأ إيقاع فكري يسعى إلى «ابتعاد ما» عن الموروث ، وإلى «اقتراب ما» من جديد لم يتوضّح بعد . إنه يرجو فراغاً عن سلفية واضحة جلية ، أملاً البعء في لا سلفية معينة . ولعل الشيخ أحمد البرير (1747-1811) ، في نتاجه الفكري الأدبي ، يُمثلُ أبرز جوانب تلك

السلفية ، في حين إنّ نقولا الترك (1763-1828) وبطرس كرامة (1774-1851) ، في الأبعاد الفكرية الأدبية لهما ، يمثلان توجّهاً نحو هذا « الجديد » المجهول . وهكذا يتّشكّل هذا الإيقاع للمفارقة : الابتعاد عن القديم ، والبحث عن تجربة ذات أبعاد جديدة .

الشيخ أحمد البربير ، كما يبدو ، قد ارتوى من بنابع الثقافة العربية / الإسلامية . نشأ في مصر ، وعاش في لبنان فقيهاً إسلامياً وقاضياً للأمير يوسف الشهابي ، ومشرفاً على مدرسة لتعليم العربية ؛ ومات في دمشق واحداً من أعلام الثقافة الصوفية في ذلك الزَّمن^(١) . كان البربير في سلوكه الفكري يتبع نهجاً يقوم على تجربة محى الدين بن عربي في وحدة الوجود ، كما نقلها ومارسها الشيخ عبد الغني النابلسي^(٢) . تقوم هذه التجربة ، كما يفهمُ من شرح النابلسي والبربير لها^(٣) ، على اعتبار مبدأ « وحدة الوجود » ردّاً على مبدأ « الحلول الإلهي » . فوحدة الوجود تؤسّس ، وفق النابلسي ، على الشعور الحسي ، أي على المعرفة المتأتية من التجربة الحسية ؛ في حين أنّ مبدأ الحلول هو من محضلات العلم الناتج عن إدراك غير حسي .

وأقْعُ الحال ، إنّ أحمد البربير ينطلق من هذا الفهم لوحدة الوجود ليميز بين نوعين من الإدراك : الحسي ونتيجة الشعور ، وغير الحسي ونتيجة العلم^(٤) . وهو يرى أن المعرفة المكتسبة من الإدراك الحسي (الشعور) قادرة على استيعاب وتجاوز تلك المتخلّلة من الإدراك غير الحسي (العلم) . وياعتار الشعر من محضلات الشعور ، أي من نتاج الإدراك الحسي ، كما يذكر البربير ؛ فهو شامل ومستوعب حتّماً للعلم . والبربير ، في هذا السياق ، يقرّ أنّ أي نقص في الشعور يؤدي حتّماً إلى نقص في العلم ؛ لكن النقص في العلم لا يؤدي إلى نقص في الشعور . وهكذا يُضحي الشعر ، عند البربير ، متفوّقاً على العلم ؛ فالشعر يحرّي أو يقود إلى أمور لا يمكن الوصول إليها عن طريق العلم . ولذا فكلّ شاعر عالم ، لكن ما كُلّ عالم ، بالضرورة ، شاعر . وانطلاقاً من إيمانه بمبدأ وحدة الوجود ، فالبربير يرى أن الإنسان بحاجة إلى معرفة تشمل الكون برمتّه ؛ وهو يرى في الشعر مصدراً لهذه المعرفة الكونية

الشمولية . ومن هنا يعظم البربير مقام الشعراء ويرفعهم درجات على مقام العلماء .

بهذا النهج يسعى البربير ، ومن خلال ثقافة سلفية ، إلى قراءة لا سلفية لبعض النصوص والأفكار التي طالما فهمها كثير من أسلافه وفق سلفية معينة . وبهذا النهج الفكري ، أيضاً ، يسعى البربير إلى إعطاء الشعر دوراً لا سلفياً على الإطلاق . ولعل «إيقاع» عمله ، ههنا ، هو بحق ، مقاربة لا سلفية ضمن الفعل السلفي . ولعله ، في المحصلة النهائية لفكرة ، يُشكّل التطور الطبيعي «المتقدم» لسلفيّة فكرية ، والتشوّق الطبيعي القائم في حيويّة تلك السلفيّة إلى ما هو لا سلفي .

في هذا المجال يمكن اعتبار مثالين ، على الأقل ، من مقاربات أحمد البربير اللاسلفية في الثقافة السلفية : الأولى في قيمة الشعر ، والثانية في الشاعر ودوره .

يرى التعريف السلفي العربي أن الشعر هو الكلام الموزون والممقن . وفي محاولة لاستثناء بعض الآيات القرآنية التي صدرت موزونة وممقنة ، وكذلك الكلام العادي الذي تحصل عفواً في وزن وقافية ، من أن يُعتبروا شعراً ، فإن بعض النقاد القدماء «كالباقلاني» و«الجاحظ» و«ابن رشيق» ، أضافوا شرط «القصد» في الشعر إلى شرطِ الوزن والقافية ، وجعلوا شرط القصد ، هذا ، يتحقق فيما تجاوز البيتين ^(٥) . أما أحمد البربير ، وإن اتفق مع هؤلاء النقاد في تحديدِهم للشعر ، فإنه ظلّ يسعى إلى تقديم رؤية جديدة في هذا المجال . إنه يتحدث عن «الوارد الإلهي» ^(٦) ؛ وهذا ، وفق تعريفه ، كلام قدسي ينقله بعض البشر من لدن رب العالمين ؛ وهؤلاء البشر لا يستطيعون ، في حالة نقل الوارد الإلهي ، السيطرة على شيء منه . إنهم مجرد أدوات نقل لا يد لها فيما تنقله . وهذا الوارد الإلهي يعني عند جماعة من أهل التصوف ، كما يذكر البربير ، في شكل الشعر العربي المعروف . وبالتالي ، فإن هذا الشكل الشعري ، وإن تجاوز البيتين ، لا يعني ، عند البربير ، إنه شغف بالمعنى التقليدي (السلفي) . إن هذا الشعر الصوفي ، كما يرى البربير ، هو من باب

الوارد الإلهي المتأتي من الشعور الناتج عن الإدراك الحسي . إنَّ شعر القدسية . هذا «الشعر» ، وبهذا المفهوم ، تسامي عن الفعل البشري ، ووصل إلى ذرى القدسية . وهو ، من هذا المنطلق ، مصدرٌ معرفة يشملُ العلمَ ويرتفع عنه .

أحمد البربير ، هنا ، يقدِّم إضافة لا سلفية لمفهوم الشعر لم تكن من قبل . وكأنَّه يشير إلى نوعين من الشعر : الأول تقليدي عادي تعارف الناس عليه ؛ والثاني «مقدس» يصدر عن الذات العليا من خلال ذاتِ أهل الصوفية أصحاب «الشعور» . ولبيكَد وجهة نظره هذه ، يعمد إلى قراءة طريفة لأحد الأحاديث النبوية⁽⁷⁾ . إنَّه يرى في الحديث القائل : «إِنَّ مِنَ الشِّعْرِ لِحُكْمَةِ» ما مفاده أنَّ الحكمة بعضُ الشعر ، معتبراً أنَّ «مِنْ» هنا هي للتبعيض ، وأنَّ الكلام فيه تشيه . والمقصود من الحديث أنَّ بعضُ الشعر هو كالحكمة ، لكنَّه قلِيلٌ وجُعلَ الخبر مبتدأ للاهتمام بحالِ الشعر ، وجعلَتْ «الحكمة» خبراً للمبالغة في مدحِ الشعر . ويجمع البربير إلى هذا الحديث النبوى آخر يقول إنَّ «الحكمة ضالة المؤمن» ؛ وعلى طريقة المناطقة ، يصل إلى خلاصة مفادها أنَّ بعضُ الشعر ضالة المؤمن . هكذا يخلصُ أحمد البربير في رؤيته إلى أنَّ بعضَ الشعر بات ، باعتباره وعاءً للحكمة ، مطلباً دينياً لا بدَّ منه للمؤمن . ويفيدُ تحليل البربير في أبعاده اللاسلفية جلياً إذا ما قورن بقراءةِ الذين من النقاد القدماء هما : ابن وهب وأبن الأثير اللذان عرضوا للصحابيين النبوين إياهما لكن دونما خروج عن الحدود الظاهرية للفظ فيهما⁽⁸⁾ .

ولمَّا كان بعضُ الشعر كذلك ، فإنَّ بعضَ الشعراء لم يعد عندَ أحمد البربير ، مجرد ناظمٍ أو صاحبِ أحاسيس معينة . إنَّه ، بصورة أو بأخرى ، ناطقٌ بكلماتِ الوارد الإلهي ؛ ومعرفته لا تتأتى من مصادرِ العلم المحدودة ، بل من مصادرِ الشعور اللامتناهية . فالشاعر ، والحال كذلك ، يفوقُ العالم . وكما يقول البربير ، كلَّ شاعر عالم ، وليس كلَّ عالم بشاعر أبداً .

وهكذا يتبوأ بعضُ الشعر وبعضُ الشعراء مكانةً تُجاوِرُ الأولى إنَّ لم يكن الأنبياء والرسل ، وفق منطق آراء البربير . وهذه قمةٌ لم يستطع مفكِّر أدبي عند

العرب ، قبل البربير ، أن يرفع الشعر والشعراء إليها . ولعل في آرائه هذه ما يشابه ما أنت به النزعة الرومنطيقية في أوروبا من إعطاء الدور الرمزي والبعد الرؤوي للشاعر . فالبربير ، من خلال ثقافته الإسلامية الصوفية الصرف ، استطاع أن يصل بالشعر والشاعر إلى رتبة اعتبرت الثقافة الغربية أن الوصول إليها من الإنجازات الكبيرة التي حققتها في تاريخ الفكر البشري .

في أجواء هذا العبق الرؤوي للشعر والشعراء ، ومع هذا العطاء الواعد من النغم الفكري الأدبي المتقدم ، ولكن المتighbانس مع الإيقاع السابق له ، توقف خطوة البربير . وكأن هذا التوقف يعلن انتهاء تجربة من المقاربة اللاسلفية في الثقافة السلفية آنذاك ، فلا يعود لهذا الخط في الفكر الأدبي أن يتفاعل ؛ بل إنَّ توجهاً جديداً يظهر على المسرح الفكري ، ويكون مصدره قصر الأمير بشير الشهابي الثاني بالذات . أمّا أبرز أبطاله فهما نقولا الترك^(٩) وبطرس كrama^(١٠) .

مع اشتداد سطوة الأمير بشير الشهابي الثاني في الحكم ، ومع انتشار ذكره في المناطق المجاورة قوَّة سياسية يُحسب حسابها ؛ كان لا بدّ له ، على عادة ذلك الزَّمن ، من تعزيز أدبي . فجمع في قصره ، في بيت الدين ، جماعة من أهل القول والقلم ، يعملون على مدحه وذمّ خصومه ؛ كما يقومون بمساعدته في إدارة أعماله الكتابية في الحكم . وربما كان اختياره لهذه المجموعة ، بالذات ، عائداً إلى تطلعاته السياسية المحلية ، ويسبب من تعامله مع ديمغرافية البلاد . كان جل أفراد هذه المجموعة من النصارى الذين نشأوا في أجواء الكنيسة المحلية ، وتلقوا ثقافة مما عرفه كهتها ورهبانيا . وبالطبع ، فإنَّ أجواء هذه الثقافة لم تكن من أجواء الثقافة العربية الإسلامية نفسها ، ذات الأبعاد الصوفية ، التي عرفها النابلي وأمثاله . لقد كانت ، في أغلبها ، سعيًا محليًا من الثقافة السريانية واللاهوت المسيحي نحو الثقافة العربية في أبعادها المتعددة .

هكذا قدر لرجلين ، مثل نقولا الترك وبطرس كrama ، أن يكونا من أبرز شعراء الأمير . الأهم في الموضوع ، أن هذين ، ومن كان معهما ، وبحكم

كونهم جمعياً من بطانة الأمير ، قد شَكّلوا ما يمكن تسميته بالفعل الثقافي الرسمي الصادر عن مركز الحكم ؛ ومن هنا تبرز خطورة التجربة الفكرية الأدبية التي خاضتها هذه المجموعة . واقع الحال ، إن هذه الجماعة ، وبحكم تميزها الثقافي ، لم تستطع أن تناول رضى بعض أهل الشعر ورجال الأدب من أصحاب الثقافة العربية الإسلامية في المناطق والولايات المجاورة⁽¹¹⁾ .

شُكُلَ الترك وكراة ، في نتاجيهما - ومعظمها من قصائد الشعر أو كتابة بعض وقائع التاريخ - إيقاعاً جديداً في التشكيل النغمي المحيط بهما . فانطلاقاً من اهتمامهما بالبيئة الثقافية المحلية ، كان الترك وكراة يواجهان نتاجاً أدبياً محلياً لغته ركيكة ، تصايره سقمة وصورة الأدبية باهتة . وبحكم عملهما في تدريس العربية ، كان الاهتمام الأدبي للرجلين منصبّاً ، في معظمهم ، على توجيه من حولهما من الشعراء والكتاب (ومعظمهم من خلفيات ثقافية مسيحية محلية) نحو لغة صحيحة وتعابير مقبولة . هنا يبرز ، ويوضح ، البون بين اهتمامات هذين وبين اهتمامات آشخاص ، مثل البربر ، كان لهم حظ التعمق والعيش في رحاب الثقافة العربية الإسلامية .

من جهة ثانية ، فإن كان إيقاع الاهتمام الفكري الأدبي عند الترك وكراة متباوياً مع حاجات الثقافة في البيئة المحلية ، فإنه لم يستطع أن يتناسب مع مستوى اهتمامات وهواجس الأدباء والشعراء الآخرين مثل البربر . وعلى هذا قد يُفهّم كيف أنَّ شاعراً عراقياً معاصرًا لبطرس كrama ينفي عن الأخير صفة الشاعرية لمجرد كونه نصراوياً . وربما كان الدين ، عند هذا الشاعر العراقي ، يعني عمقاً ثقافياً معيناً ؛ ومن ثمة ، فلم يكن لهذا العراقي أن يقتنع بقدرة الثقافة المسيحية المحلية ، عهد ذلك ، على إنتاج شعر عربي ! .

ما حدث ، بعد ذلك ، كان تغليب إيقاع حاجة البيئة المحلية ، عند الترك وكراة ، على إيقاع إمكانية تطور هواجس البيئة الثقافية العامة للفكر الأدبي العربي لذلك الزمن . لقد اشتغل الرجال في انتقاد الشعراء المحليين أسلوباً وتعبيرًا ، وعملًا على توجيههم وفق ما كانا يريانه مناسباً في مجال الترکيب

والتعبير^(١٢) . الملاحظ ، هنا ، أن هذا الفعل الأدبي عند الترك كان يأتي ، في أحيان كثيرة ، على شكل تهجم شخصي لاذع يكاد يصل إلى مستوى الشتيمة موجّه إلى بعض معاصريه من الشعراء^(١٣) ، في حين إن بطرس كرامة كان يسعى إلى أن يكون ، في فعله الفكري الأدبي ، ناقداً غير متاثر بالعلاقات الشخصية والتزاعات الفردية العادة^(١٤) .

مع نجاح هذا التوجه ، عند الترك وكرامة ، وترسخه ، تُسجّل الحياة الفكرية الأدبية ، هنا ، مفارقة للإيقاع السرقيوي ، ومحاولة للبلد بـإيقاع «شكلي» . هذا الإيقاع ، وإن كان نتوماً مؤلماً في بنية النغم الفكري الأدبي عهد ذاك ، لكنه أتى استجابة طبيعية لـالحاجة البيئة المحلية في إثبات طموح لوجود أدبي لها أمام البيئة الثقافية العامة . الأهم في كل هذا الأمر ، أن إيقاع المفارقة هذا قد شَكَّل محوراً بارزاً تدور من حوله إيقاعات الفعل الفكري الأدبي فيما بعد .

إيقاع الحنين :

ازداد الاهتمام باحتياجات الثقافة المحلية في لبنان ، وترسخ مع توسيع نشاطات الإرساليات الأجنبية التبشيرية في البلد . كان الهاجس الأول عند جماعات الإرساليات ، عهد ذاك ، كامناً في تعريف البيئة المسيحية المحلية على ثقافات مسيحية لاهوتية قادمة من الغرب . وكان لا بد ، مع جهل غالبية من اللبنانيين للغات الأجنبية ، من تقديم هذه الثقافة إلى السكان المحليين باللغة العربية . فكان لا بد من النقل إلى العربية ، ولا بد من جهد خاص للنقلة الذين كانوا ، بشكل أو بآخر ، واسطة ثقافية بين جماعات الإرساليات وبين أهل البلاد .

مع هذا الاهتمام ، تعمق إيقاع المفارقة . فما عاد ، على سبيل المثال ، من غوص في العمق السلفي سعياً وراء لا سلفي يوظف لصالح الفكر الأدبي ؛ بل بات التركيز على بنية اللغة وصحة تعبيرها . وعلى مثل هذا الأساس كانت نشاطات جماعة من هؤلاء الوسطاء الثقافيين أمثال المعلم بطرس البستاني /

(1883-1891). لقد كان من نتائج انغماض بطرس البستاني في هذه الشطوط أنَّه دعا إلى لغة عربية يسهل فهمها من قبل قراء أدبيات الإرساليات^(١٥). لقد دعا إلى لغة عربية معاصرة ، مطعمة بكثير من مفردات اللهجة المحكية ، ويمراجعة بسيطة لمعجمة « محيط المحيط » ، يجد الباحث شهادات وفيرة على هذه التزعة . ولعل هذا الجهد ، في لبنان ، من قبل البستاني ، ومن قبل الذين ماشوه في هذا الاتجاه ، ما يُسجِّلُ خُروجاً على إيقاع سلفي في الفعل اللغوي كان مسيطرًا على النغم الفكري خارج البقعة اللبنانيّة . اتجاه المفارقة بات وكأنَّه على شيء من الوضوح : تأكيدٌ على تلبية احتياجات البيئة المحلية ، على حساب بعض قيم سلفية ما زالت تعتمدُها البيئة المحيطة .

لكن الأمر لم يكن بمثيل هذه البساطة عند آخرين أمثال أحمد فارس الشدياق (1805-1887) الذي عمل لمدة طويلة ، مثل البستاني ، مُعِرِّباً عند المرسلين الأميركيين . لقد كان للشدياق ، خلافاً لكثير من معاصريه والعامليين في شؤون الفكر الأدبي ، آلة ولد على المذهب الماروني ، ثم تحول إلى البروتستانتية ، ومن ثم اعتنق الإسلام . وكان له ، إلى ذلك ، غضبة المعروف على رجال الدين الموارنة بسبب اضطهادهم لشقيقه أسعد ؛ وكان له ، كذلك ، إطلاعه الواسع على مناهل ثقافية متعددة من خلال سكته في القاهرة ، مالطا ، أكسفورد ، كيمبردج ، باريس ، تونس واستنبول . إضافة إلى ذلك ، فقد كان للرجل تضلله بالتراث العربي الإسلامي وعمله المشهور على نشر كثير من مخطوطاته^(١٤) . وربما ساهمت هذه الأبعاد الشخصية والثقافية في أن يشكل عمل الشدياق الفكري الأدبي إيقاعاً مخالفًا للنغم المسيطر عهد ذاك . إنه إيقاع الإقبال على اللاسلфи ، لكن من خلال الحنين إلى السلفي ، إلى التراث العربي / الإسلامي وإلى كثير من رؤى هذا التراث وأبعاده الثقافية . وكان إيقاع الفعل التهضوي عند الشدياق كان التقاطاً لنغمات العصر ، لكن من خلال ترجيع لإيقاع سابق ؛ إيقاع عميق القرار في أذن الثقافة عهد ذاك . ييد أنه ، ورغم كل هذا الحنين إلى السلفي ، فإن الشدياق في تجربته ما كان ليصل إلى ذرى السلفية . ومع هذا ، فمما لا مراء فيه، أن إيقاع الحنين عند الشدياق قد

شكل حركة واضحة في التعمق الفكري الأدبي في لبنان ، وقد تابعه في مسار نفسه مفكرون أدبوسون منهم إبراهيم البازجي (1847-1906) وشكيب أرسلان (1869-1946).

إنَّ أَحْمَدَ فَارِسَ الشَّدِيَاقَ قد عَارَضَ مِبْدَا زَمِيلِهِ فِي الْعَمَلِ مَعَ الْمُرْسَلِينَ الْأَمْيرِكَانَ ، بِطَرْسَ الْبَسْتَانِ ، فِي اعْتِمَادِ الْأَخِيرِ مَفَرَّدَاتٍ مِنَ الْلَّهِجَةِ الْمُحْكَيَةِ فِي لَبَنَانٍ فِي صِياغَةِ النَّصِّ الْعَرَبِيِّ « الرَّسْمِيِّ »^(١٧) . رَأَى ، الشَّدِيَاقُ ، أَنَّ فِي مَفَرَّدَاتِ السَّلْفِ قَدْرَاتٍ كَافِيَّةً لِلتَّعْبِيرِ ، بَلْ لَعَلَّهُ رَأَى أَنَّ الْمُشْتَغَلِينَ بِالْتَّعْبِيرِ الْكَتَابِيِّ ، مِنْ نَصَارَى مَنْطَقَتِهِ ، عَاجِزُونَ عَنِ الْإِتِّيَانِ بِمَا هُوَ حَقًا فَصَحِحٌ وَصَحِحٌ ، لَأَنَّهُمْ لَا يَمْلِكُونَ مَا لِلْمُشْتَغَلِينَ بِالْتَّعْبِيرِ الْكَتَابِيِّ مِنَ الْمُصْرِبِينَ مِنْ عَمَقِ ثَقَافَيِّ عَرَبِيٍّ / إِسْلَامِيٍّ^(١٨) . وَكَانَ الشَّدِيَاقُ ، بِهَذَا ، يُؤكِّدُ الرَّأْيَ الَّذِي ذَهَبَ إِلَيْهِ الشَّاعِرُ الْعَرَقِيُّ الَّذِي نَفَى عَنِ نَقْولِهِ التَّرْكِ صَفَةَ الشَّاعِرِيَّةِ لِمَجْرِدِ كُونِ الرَّجُلِ نَصَارَى^(١٩) .

نَمْوذَجٌ آخَرُ ، يَثْبِتُ بَعْضَ أَبعَادِ إِيقَاعِ الْحَنِينِ عِنْدَ الشَّدِيَاقَ ، يَبْرُزُ فِي حَدِيثِهِ عَنِ الْمُخَيَّلَةِ وَالتَّوْهِمِ . فَهَذَا الْمَوْضُوعُ ، وَإِنْ بَدَا غَرِيبًا عَنِ اهْتِمَامَاتِ كَثِيرِينَ مِنْ مَعَاصرِيهِ الْمُحْلِبِينَ ، فَإِنَّهُ لَمْ يَأْتِ مِنِ الْثَّقَافَةِ الْغَرْبِيَّةِ الَّتِي تَعْرَفُ عَلَيْهَا الشَّدِيَاقُ . إِنَّهُ ، هُنَا ، وَرِبِّما خَلَافًا لِمَا نُسِّبُ إِلَيْهِ ، لَا يَنْقُلُ عَنِ دراسَةِ كُولِرِدِج^(٢٠) لِلْخِيَالِ ، أَوْ يَنَاقِشُ فِي التَّنْتِيَرِ الْأَدْبَرِيِّ لِلْأَخِيرِ^(٢١) . لَعَلَّهُ ، عَلَى أَبْعَدِ احْتِمالٍ ، كَانَ يَسْتَغْلِلُ هَذَا الْمَبْحَثَ لِكُولِرِدِجِ ، أَوْ مَجْرِدَ عَنْوَانِ دراستِهِ لِلْخِيَالِ ، وَيَقْرَأُ الْخِيَالَ وَالتَّوْهِمَ عَبْرَ مَا عَرَفَهُ مِنْ ثَقَافَةِ عَرَبِيَّةٍ / إِسْلَامِيَّةٍ وَاسِعَةٍ^(٢٢) . وَلَذِلِكَ يَجِدُ الْبَاحِثُ فِي دراسَةِ الشَّدِيَاقِ لِلْخِيَالِ وَالتَّوْهِمِ صَدِي لِأَفْكَارِ إِلَمَامِ الغَزَالِيِّ ، أَحْسَوْنَ الصَّفَاءَ ، عَلَيِّ بْنِ عَبْدِ الْعَزِيزِ الْجَرْجَانِيِّ ، قَدَامَةَ بْنِ جَعْفَرٍ وَغَيْرِهِمْ مِنَ الْمُفَكِّرِينَ الْعَرَبِ / الْمُسْلِمِينَ ، دُونَ أَنْ يَعْثِرَ ، بِصُورَةٍ جَدِيدَةٍ ، عَلَى أَيِّ تَعَالِمٍ حَقِيقِيِّ مَعَ كُولِرِدِجِ الَّذِي يَسِيرُ فِي بَحْثِهِ لِلْخِيَالِ ضَمِّنَ رَؤْيَا وَمَنْهَجٍ يَخَالِفُانِ رَؤْيَا وَمَنْهَجِ الشَّدِيَاقِ . فَالنَّاقِدُ الْإِنْكِلِيزِيُّ يَبْدُو أَكْثَرَ تَعْقِيدًا وَتَعْمِقَةً مِنَ الشَّدِيَاقِ ؛ خَاصَّةً وَأَنَّ كُولِرِدِجَ يُقْسِمُ

الخيال إلى أولي وثانوي ، في حين إن الشدياق يبقى ضمن رؤية « وصفية بسيطة » لعمل الخيال .

في بحثه في موضع المخيلة يرى الشدياق أن ثمة عناصر ثلاثة تشكل فعل التخييل : النظر الأنني ، الأحساس الآنية الناشئة عن الحواس الأخرى غير النظر ، والخبرات الناتجة عن الأحساس السابقة . فالمخيلة عنده نتيجة عمل الإحساس والذاكرة معاً . ولذا ، فمن المستحيل ، عند الشدياق ، أن يستطيع الإنسان التوصل إلى فكر ما من لا شيء . فالإنسان ، عنده ، إنما يؤلف بين صور سبق له تحسسها وإدراكتها ؛ وهذه القدرة على التأليف هي أصل الابتكار الفني .

الشدياق ، في هذا المجال ، يكتب ضمن تقاليد الفلسفة العربية الإسلامية . فالإمام الغزالى ، على سبيل المثال ، يرى أن الحواس الخمس كلها ، وليس النظر فقط ، تحقق فعل المخيلة^(٢٣) . وكذلك فإن جماعة أخوان الصفاء يرون أن القوة المتخيلة تتحصل عند الإنسان من جراء اشتراك القسوة الحاسنة والقوة المفكرة والقوة الحافظة^(٢٤) . والفارابي ، كذلك ، لا يشد كثيراً عن مثل هذه الأقوال^(٢٥) .

من جهة ثانية ، فالشدياق يصنف المخيلة إلى عقيدة ومنتجة . الأولى مشتركة بين الإنسان والحيوان ، ومهما تأمين صور من نتيجة التذكر وليس الفهم ؛ في حين أن الثانية ، أي المنتجة ، خاصة بالإنسان ، وهي ما يُضيف إلى الذاكرة تالياً وروية ، وما يرتب الصور المدركة ويؤلف بينها على وجوهه متعددة . والشدياق هنا ، يفرق بين أنواع من قوى المخيلة المنتجة كالقوسة المميزة والقوة المفضلة . وهذا المبحث ، عند الشدياق ، يأتي أكثر انسجاماً مع الغزالى الذى يتحدث عن القوة المتخيلة عند الحيوان والقوة المتفكرة عند الإنسان . ويتبع الغزالى قائلاً إن مهمة القوة المتفكره الجمع بين مختلف الصور الحسنية وإمداد هذه الصور بالمعانى المناسبة^(٢٦) .

وفي حديث عن المخيلة ، يرى المرء ، على سبيل المثال ، توافق الشدياق مع خطط علي بن عبد العزيز الجرجاني وقدامة بن جعفر^(٢٧) أكثر من

تجانسه مع منهج كولردرج في بحث الخيال . فالشدياق يتفق مع الجرجاني وابن جعفر في معارضته للشعراء في اعتمادهم الصور الغريبة أو الصعبة المنال .

الشدياق ، هنا ، قد لا يضيف شيئاً إلى العطاء السلفي ، بل لعله يعمل على اجتذابه باعتماد نماذج متفرقة من أقوال رجاله دون أن يعمال على دمجها بعمق أو الإنطلاق منها نحو رؤية جديدة .

وفي نماذج أخرى من متابعة حنين أحمد فارس الشدياق إلى الفعل السلفي العربي ، فإنه كان يلجمـا إلى كثير من موضوعات هذا الفعل يُعيـد النقاش فيها وإثارة قضـاياها ، متبـيناً لأراء أهل السـلف فيها . ومن هذا حديثه عن السـجع (٢٨) . لقد بحـث الشـدياق الفـعالية الفـنية للـسـجع في إـغنـاء الكـتابـة العـربـية ، مـبتـعدـاً عن الـخـلـفـية الـدـينـية التي حـرـكـت بعض الـقـدـماء مـثـلـ ابنـ الأـثير (٢٩) . هـؤـلـاء نـاقـشـوا الـأـمـرـ علىـ أـسـاسـ قـبـولـ أوـ رـفـضـ السـجـعـ فيـ الـكـتابـةـ باـعـتـبارـهـ عـمـلاـ لـمـ يـكـنـ التـرـغـيبـ فـيـ وـارـدـاـ فـيـ الـاحـادـيثـ النـبـوـيةـ . لكنـ الشـديـاقـ ، وـفـيـ مـجـالـاتـ أـخـرىـ (٣٠) ، يـنـاقـضـ دـفـاعـهـ عـنـ السـجـعـ ، وـيـتـفـقـ مـعـ بـعـضـ الـقـدـماءـ ، أـمـثالـ ابنـ أـبـيـ الـأـصـبعـ (٣١) ، فـيـ أـنـ السـجـعـ لـاـ يـنـاسـبـ الـكـتابـةـ الـأـدـبـيـ لـأـنـهـ قـدـ يـقـودـ الـمـنـشـىـ ، سـعـيـاـ وـرـاءـ الـقـافـيـةـ ، إـلـىـ مـاـ لـاـ يـنـاسـبـ مـوـضـوعـهـ مـنـ تـعـابـيرـ أـوـ صـورـ .

أما عندما لا يجد الشدياق بعداً تراثياً لموضوع من الفعل الأدبي اللامسلفي لذلك العصر ، فإنه يبقى على سطح ضحل ولا يستطيع الغوص في آية أبعد . وهذا كلامه عن المسرح الذي شاهده في الغرب (٣٢) ، وسبقه مارون النقاش ، قبل ذلك بعشرين عاماً ، إلى تقديمـهـ إلىـ الـبـيـةـ الـعـرـبـيـةـ ، يـاتـيـ بـسيـطاـ بلـ سـاذـجاـ . إنهـ ، عـلـىـ سـبـيلـ المـثالـ ، يـمـتدـحـ الفـعـلـ الـمـسـرـحـيـ باـعـتـبارـهـ عـمـلاـ قادرـاـ عـلـىـ تـقـديـمـ الـدـرـسـ الـأـخـلـاـقيـ ، لـكـنـهـ يـرـىـ أـنـهـ ، وـيـسـبـ العـاـمـلـ الـلـغـوـيـ ، فـالـإـنـكـلـيـزـ أـقـدرـاـ عـلـىـ الـكـوـمـيـدـيـاـ مـنـ سـوـاـهـ ، وـالـطـلـيـانـ أـبـرـعـ فـيـ الـإـنـشـادـ ، وـالـفـرـنـسـيـوـنـ أـكـثـرـ مـهـارـةـ فـيـ الـمـأسـاةـ ؛ لـكـنـهـ لـاـ يـقـدـمـ أـيـ توـسـعـ لـشـرـحـ مـثـلـ هـذـهـ الـأـرـاءـ وـتـبـرـيرـهـاـ .

هكذا كان نموذج أحمد فارس الشدياق : رغبة في التعامل مع اللاسلفي لكن من خلال العودة / الحنين إلى فعل سلفي . بيد أن هذا النموذج لم يستطع أن يرقى إلى مستوى أصالة الحركة السلفية ليأتي بفعل لا سلفي من داخلها ومن واقع تطورها كما كان فعل البرير ، مثلاً . ولعل الشدياق عندما كان يواجه بغياب البديل السلفي للفعل اللاسلفي ، كان يُصاب بخلل في ميزان فعله الأدبي ، ويؤدي فقدان إيقاع الحنين عنده إلى وصوله إلى السذاجة والسطحية .

إيقاع التّعَرُّف :

لشن كان فعل النهضة في الفكر الأدبي في لبنان قد ارتكز في بعض محطاته على حركة تناقض اللاسلفي / السلفي ، مع كل ما يرافق ذلك من ردات فعل ؛ فإنه ، في محطات أخرى ، ظلّ يسعى إلى نوع من الفعل ، إلى نوع من أصالة المطاء . هذه الأصالة قد تبدأ بوعي حقيقي لضرورة وجود إيقاع آخر للفكر ؛ إيقاع لا يقوم على بني «التمظهر الإنفعالي» ، بقدر ما يُؤسّس على تشكيل الفعل الرؤوي المنطلق من الواقع . ثمة احتياجات فكرية في مسار النهضة الأدبية لذلك العهد ؛ احتياجات تعالى ، بفعل وجودها ، عن التأسيسية الحرافية للتعبير ، تخرج عن شكلانية الكلمة باتجاه التموسق في ذاتية الوجود . لعلها ، في هذا ، تطلع إلى تكامل الوجود من خلال كل معطياته . لذا ، كان لا بد للتفكير الأدبي في لبنان من محطة / مرحلة يبحث فيها عن توافق وجوده الحقة من خلال البحث عن مسار للفعل الأصيل . لكن من أخطر هذه المرحلة الأولى ، من اكتشاف الاحتياجات ، أنّ امتلاك كل المعطيات عند المفكر يكون متعدراً ، غير ناضج . ولذا ، فقد تأتي الخطوة الإيقاعية ، رغمما عن كل صدقها باتجاه الأصالة ، غير كاملة : متعثرة . هكذا يتجاوز الهزيل الناتج عنها ، رغم أصالتها ، مع نقص عناصر قوته وتمامه . ولعله ، ضمن هذا المفهوم يأتي إيقاع التّعَرُّف في تجربة الفكر الأدبي في «عصر النهضة» في لبنان .

ثمة مفكرون أدبوون راموا أصالة في الفكر ، أصالة تأتي قفزة نوعية في مسار الفعل النهضوي ، لكنها لم تكن في بعدها الأخير كما طمحوا هم إليها . كانت لدى هؤلاء ، أمثال «أديب إسحق» (1856-1885) ، «نجيب الحداد»

(1867-1899) و «محبي الدين الخياط» (1875-1914)، مجالات مختلفة من استيعاب حركة تناقض اللاسلفي / السلفي ، لكن يبدو أنه لم تكن لديهم مجالات تعزيز وتنمية هذا الاستيعاب ؛ فأنت تطلعاتهم طموحة ، لكن مقصورة عن سد فراغ الرؤية .

مع أديب إسحق^(٣٣) يظهر إدراك لمسؤولية أدبية «جديدة» : مسؤولية أدبيات الصحافة . في كتاباته إشارات واضحة إلى مسؤولية العمل الصحفي ، عهد ذاك ، لا في مجرد نقل أخبار الأحداث ، بل في نقل المعرفة المعاصرة إلى القاريء^(٣٤) . من هنا ، يمكن فهم التركيز «الجديد» الذي يقوده إسحق في حركة الفكر الأدبي : تركيز باتجاه التشر أكثر منه باتجاه الشعر . وتوضح قيمة هذا التوجه عند أديب إسحق إذا ما نظر المرء إلى الشعر باعتباره ، تقليدياً ، المادة الأدبية الأكثر شعبية واستجلاباً للاهتمام عند كثير من العرب . إسحق ؛ بحكم ثقافته باتجاه الفعل الأدبي في الغرب ، وتحديداً في فرنسا ، كان يرى وجود حاجة ماسة إلى التعبير الواضح . مهمة الكاتب ، عنده ، نقل المعرفة المعاصرة إلى قارئ يجهلها ؛ ولا بد ، وبالتالي ، من تيسير فعل النقل هذا بتيسير عملية التعبير عنه .

وكان إسحق ، كان يدعو الفعل الأدبي إلى الخروج من قوقعة النخبة إلى رحاب الجمهور الكبير . لا بد من كتابة جديدة لجمهور يعيش إرهاصات طموح جديد في الواقع ، تزداد يوماً بعد يوم ، قابلية للتجديد . فلم تعد القضية ، هنا ، مجرد مماشاة سلبية أو إيجابية للطفرة ، ولم تعد القضية مجرد قبول لفعل اللاسلفي أو عودة إلى السلفي ؛ بل إنَّ الخيار لم يعد في حدود قراءة اللاسلفي من خلال الحنين إلى السلفي . لقد بات الضروري العمل على مستوى تأسيس ينطلق من الواقع هو ، في مرحلته ، أرضية حركة اللاسلفي / السلفي . ولعله من هذا المنطلق كان أديب إسحق يركِّز على إرساء قواعد معينة لمثل هذا الفعل الكتابي الموجه إلى الجمهور العريض^(٣٥) .

لقد فضل أديب إسحق الكلام المرسل على السجع الذي كان غالباً على كتاباتِ كثير من معاصريه . وهكذا ينطلق إسحق مقرراً أن لكل عصر كتاباته ،

فلا مجال ، والحال كذلك ، إلى التقليد^(٣٦) . وهنا تبرز أهمية بالغة لمنحي الفكر الأدبي عند إسحق ؛ فهو يربط فعل النهضة بعبداً الإبداع لا بضرورة التقليد . النهضة عنده ، كما يبدو ، لم تعد في إحياء النماذج القديمة ؛ إنها باتجاه إبداع نماذج العصر من تكون العصر نفسه . إضافة إلى هذا ، فإسحق ، من خلال تصوّره لمفهوم الكتابة كان يؤسس في النغم الفكري النهضوي العربي لمقوله ارتباط فعل الكتابة بالفكرة المعبرة عن هذا الفعل .

المؤسف في تجربة أديب إسحق ، أنه ما أن يلبت الرجل أن يخرج من هذه الصفات العامة للرقية الكتابية ، حتى يدخل في تنوعات «نغمية» لا تجد «قرارها» المناسب في تطلعاته الرؤوية . فهو ، على سبيل المثال ، يكتب عن وحدة الموضوع وتلامح الأجزاء في الفعل الكتابي ، لكنه لا يلبت أن يذكر ما يسميه الاستقلال التدريجي لهذه الأجزاء^(٣٧) . في هذا الموقف قد يجد قارئ إسحق إبهاماً في فكر الرجل ، خاصة إذا ما قرأه ضمن ثقافة المرحلة القائمة ، في جوانب كثيرة ، على الوصف أكثر منها على التحليل . ولعل قارئ إسحق ، في ذلك العهد ، قد تسأله كيف يجمع الكاتب بين تلامح الأجزاء وبين استقلالها التدريجي ؛ إذ إنه من الممكن لهذا القارئ أن يفهم في الاستقلال التدريجي للأجزاء المتلاحمة طموحاً لدى كل جزء في قيامه منفرداً عن الآخرين . ولعل إسحق ، ضمن هذا المفهوم العام لعملية الكتابة ، كان يقصد بالاستقلال التدريجي للأجزاء مبدأ الاختلاف ضمن الوحدة ؛ لكنه ما كتب ليوضح هذا الأمر على الإطلاق ؛ بل تركه غامضاً مبهماً مما يؤدي إلى تعثر مسار التوجيه الذي أراده هو للفعل الكتابي .

من جهة ثانية ، فإنَّ أديب إسحق يرى بأنَّ الكتابة قد لا تحتاج إلى مثل هذه القواعد . هناك ، كما يقول ، كتابة تبلغ حدَّ العالمية ، لا تحتاج إلى قواعد^(٣٨) . لكنه ، وفي هذا المجال أيضاً ، يتطرق في إيقاعه الفكري إلى بقعة ضوئية بلا لون ؛ فيترك هذا التعبير عن العالمية خالياً من الصفات أو المقومات . تبقى الفكرة عنده هادرة لكن دونما حيز أو مجال فعل ، تبقى كأنها مجرد هيولى لم تتحقق .

إن أديب إسحق ، مع شوّقه للبحث عن أصيل في الفعل الفكري الأدبي ، لا يُحقق هذا الشوق . إنه يدخل المتعامل مع نصوصه « التقييدية » دوامة تنظير غير ناضج ؛ وبالتالي ، فإن إسحق يصبح غير قادر على الوصول إلى « قرار » في بنية إيقاع فعله الأدبي .

نجيب الحداد^(٣٩) ، بدوره ، يبقى ضمن هذه الحدود التي وصل إليها أديب إسحق ؛ لكنه يختلف عن إسحق في مادة العمل . لقد حاول الحداد أن يكون خطوة أولى باتجاه المقارنة الأدبية في الفكر الأدبي المعاصر . فبحث فيما أسماه « مقابلة بين الشعر العربي والشعر الإفرينجي »^(٤٠) ، وهذه إطلالة ، في وقتها ، تشكل تجاوزاً واضحاً لتقاليد الفعل الأدبي عهد ذاك ، ذلك الفعل الذي كان منصبأً على دراسة ذاته دون التطلع إلى مقارنة مع الآخرين . الحداد سعى إلى اختراق أسوار الفعل الأدبي العربي ليمد جسراً إلى الأداب الأجنبية ، وبالتحديد الأوروبية . ييد أن عملية الاختراق هذه تفتقر إلى عدة لم يكن الحداد ليملك كثيراً من عناصرها ؛ ولذا فقد وقع الرجل في متأهات وتعيمات لا طائل تحتها .

لم يكن نجيب الحداد يملك من عدة المقارن بين الأداب العربية وتلك الأوروبية ، وباعترافه ، سوى معرفة ما باللغة الفرنسية تكشفها نوعية الخلاصات التي توصل إليها . ولذا ، فمن خلال ما عرفه الرجل من الفرنسية سعى لإعطاء أحكام عن الأداب الأوروبية برمتها ؛ فبقيت أحكامه ، واستناداً إلى مخزونه الثقافي ، في حدود التعميم بل وكانت أحياناً تمثل إلى ما يُشِّبِّهُ التجھيل ؛ وهذا فعل لا يمكن أن يدخل ضمن طموحات المقارنة الأدبية الحقة .

إن الحداد ، وعلى سبيل المثال ، يتحدث عن محدودية لأفاق الوزن الشعري « الأوروبي » ، وعن ضعف في القدرات اللغوية عند الأوروبيين ، مقابلأً لهذا الأمر بسعة العربية وغزارة مفرداتها^(٤١) . بل إن الحداد ، وحتى عندما يسعى إلى مقارنة بين النتاج العربي وبين النتاج الفرنسي ، كمثل مقارنته بين وصف المتني للأسد ووصف فيكتور هيغو لمعركة واترلو ، فإنه يظل في أجواء من التعميم أو الافتراضات التي تقصصها البراهين الثابتة . وعلى هذا فهو

يتحدث عن قدرة العرب على وصف « الشيء » وضعف الفرنسيين عن ذلك ، وقدرة الفرنسيين على وصف « الحالة » وضعف العرب في هذا المجال^(٤٢) .

واقع الحال ، إن نجيب الحداد لم يكن له الاطلاع على حقيقة الشعر في أوروبا ؛ وكلّ ما تنسى له ، كما يبدو ، كان قراءة في مقدمة فيكتور هيغو لمسرحية « كرومويل »^(٤٣) . ولعل مجلمل مقابلة الحداد ، بين الشعر العربي والشعر الإفرنجي ، قامت على تعريب البعض ما اعتقد إنه وعاء من مقدمة هيغو مع ربط لهذا البعض مع ما تحصل لديه من معرفة بالشعر العربي .

إنّ محاولة نجيب الحداد لإحداث إيقاع جديد في بنية الفكر الأدبي العربي ، عبر ممارسته لما أسماه بالمقابلة بين الشعر العربي والشعر الإفرنجي ، أتت دون الطموحات التي توخاها . لقد أظهر الرجل تأثراً سطحياً بمقدمة هيغو لمسرحية « كرومويل » ، ثم أكد ضياعه في مجال البحث المقارن . لكن ، وأيّاً تكن الأمور ، تبقى محاولة الحداد ، باعتبارها من أوائل التوجهات نحو المقارنة الأدبية في الفكر العربي المعاصر ، إن لم تكن الأولى ، حدثاً تاريخياً أكثر منها فعلاً أدبياً . إنها إثبات لرغبة في تأسيسِ جديـدٍ نوعـيـاً يخرج عن مسار لعبة ردـة الفعل في حرـكيـة اللاسلـفيـ / السـلـفيـ ، ليتجـه نحو الفـعلـ المـجـددـ .

إذا ما كان سعي إسحق والحداد إلى إحداث إيقاع جديد في الفكر الأدبي من خلال الاستنارة بالوافد الغربي ، فإن محي الدين الخياط كان يسعى إلى استبانت الفعل الجديد من خلال الموروث العربي . فثقافة الرجل كانت محدودة بالعربية وبشيء من التركية ؛ وعلى ما يبدو حتى الآن ، فلم تكن له أية اطلاعات حقيقة على الثقافة الأوروبية^(٤٤) . ومجلمل آراء الخياط محصورة في مقدمة كتبها لإحدى طبعات ديوان أبي تمام الطائي ، ثم أعاد نشرها ، مع بعض الزيادات ، في مجلة المقتطف^(٤٥) .

إن محي الدين الخياط يُتّبـيـيـ اهـتمـاماً مـلـحوـظـاً بـالـتجـربـةـ الفـطـرـيـةـ فيـ الشـعـرـ ، وـهوـ يـرىـ فـيهـ الـقـيـمـةـ الـكـبـرـىـ لـهـذـاـ القـنـ الأـدـبـيـ . إـنـهـ يـعـتـقـدـ بـأنـ الفـطـرـةـ ، وـحـدـهـ ، هـيـ مـاـ يـكـيـبـ العـمـلـ قـوـتـهـ الشـعـرـيـةـ وـيـعـطـيـهـ رـونـقـهـ الـأـخـاذـ . هـكـذاـ ، لاـ

يعود الشعر عند الخياط ، كما كان عند كثير من معاصريه ، مجرد عملية نظم . واقع الحال ، الشعر ، هنا ، يخرج كلّاً عن نطاق النظم ، ويرتبط مباشرة بالصورة والإحساس . لذا ، فالخياط يرى أن اعتبار الجاهليين للشعر في القرآن لم يكن بسبب ما في بعض الآيات من وزن أو قافية ، بل بما في النص القرآني نفسه من رشاقة أسلوب ومتانة ديباجة وإبداع مفردات .

صحيح إنَّ في كلام الخياط بعض الجدَّة النسبيَّة إذا ما قيس بآراء معاصريه في لبنان ؛ لكنه ، من جهة ثانية ، يتفق مع آراء بعض النقاد القدماء ، أمثال أبي هلال العسكري وابن الأثير ، الذين شددوا على دور الفطرة في مجال الأدب . لكن يبدو أنَّ الخياط يضيف إلى آراء هؤلاء أنَّ هذا الفعل الشعري للفطرة لا يكون في أوج صفائه وعطائه إلا عند أهل البداوة من الأمم والأزمنة . بمثل هذا الحماس لفعل البداوة في الفطرة الشعرية يتقدَّل الخياط ، وفي هذا جديداً نسيِّ آخر له ، إلى إعلاء قيمة الشعر العامي الناتج عن بدأوة العيش في أي عصر كان . فهو يرى في فنون القول الشعبي ، ويسمى منها « المواليا » و« الزجل » و« القوما » و« الكان وكان » و« المطاول » و« المعنى » ؛ نماذج شعرية هي ، في بعض الأحيان ، أكثر شاعرية مما يتعارف عليه بعض الناس من نماذج الشعر الموزون .

صحيح أنَّ في آراء الخياط بعض خروج على تقليدية و«رسمية» الفكر الأدبي لعصره ؛ لكن الرجل لم يستطع أن يخرج بآرائه هذه إلى حيز الفعل التجديدي الكامل . لم يستطع أن يُعطي بُعداً قوياً للدور الفطرة ؛ فظلَّ الوزن والقافية هما من أبرز معايير الشعر ، ولم يستطع الشعر الشعبي ، مثلاً ، أن يتبوأ عند النقاد المكانة التي كانت متوقعة له من خلال آراء الخياط . إنَّ حركة الخياط ، هذه ، في مسار النغم الفكري الأدبي للعصر ، لم تكن إلا مثل «نبرة» وحيدة لم تجد «قراراً» لها يُقوِّي من وجودها ويعطيها بُعداًها الأصيل في فكر العصر .

وهكذا يعود البحث عن إيقاع جديد في الفكر الأدبي العربي في عصر النهضة إلى التعرُّض ، فلا يتحقق طموحه . ولعلَّ من أسباب هذا التعرُّض ما يجده

المرء من ضعف في العمق الثقافي عند هؤلاء المفكرين الأدبيين . ولعل هؤلاء قد اهتموا بنشر أفكارهم حول الوافد الجديد ، أو الموروث التقليدي ، دون أن يتخيّلوا لأنفسهم فرصة حقيقة للتمعّن فيها أو حسن تنظيرها ، مع العلم أن ثلاثة منهم قد توفوا في عمر مبكر .

إيقاع الرؤية :

إذا ما فهمت الرؤية على أنها استشراف ، فهي ، بعد ذاتها ، تطلّع ينطلق من واقع راهن إلى ما يمكن أن يكون ، في بعده الطموحي ، « واقعاً آت » . هكذا يأتي إيقاع الرؤية في فعل الفكر الأدبي العربي في النهضة في لبنان ، حركةٌ مغایرةٌ للإيقاعات الأخرى . إنه إيقاع في « التبرة » التي تطمح إلى « قرار » لما يتحقق لها بعد ؛ فارتباطها مع المُقبل أكثر بكثير مما هو مع السابق . لذا ، فإن إيقاع الرؤية ، وإن أحدث تغييراً في مجرى النغم الفكري ، فهو لا يخالف مسار التطور الإيجابي لبنية هذا النغم . إيقاع الرؤية ، هنا ، لا يحصل من مجرد التفاعل البسيط للأسلفي / السلفي ، والقائم في مجمله على ردات فعل . إنه خروج عن محدودية هذا التفاعل باتجاه اتساع ما ؛ إنه طموح . وإذا ما فهمت الإيقاعات السابقة على أنها وجود ضمن حيز التفاعل البسيط بين اللاسلفي / السلفي ، فإن في إيقاع الرؤية ثمة حرية لتحديد المسار بعيداً عن مجرد ردات الفعل وعن محدودية فعل الهدم أو المخالفة . إنها ، في الحقيقة ، حرية استقطاب الحلم ، لكن دون أن يكون هذا الاستقطاب مجرد إنخلاع عن الواقع في رحاب سديمية . إنه استقطاب يمكن التفكير فيه باعتباره إضافة مفيدة تصبّح ، في تحققها الأمثل ، وجوداً قائماً بذاته يطمح إلى استقطاب أفعال أخرى وردات فعل .

« الرؤيويون » ، إن جاز التعبير ، كانوا في أفكارهم أبعد من طموحات « أهل الواقع » ، فأتوا بسعي للاستجابة إلى حاجات « الواقع الآتي » . وهنا قد يكون بالإمكان النظر إلى قدرة فعل الرؤيوسين في الخروج من محدودية تفاعل اللاسلفي / السلفي إلى طفرة تكون فعلاً إيجابياً . وإذا ما كانت الرؤية فعل طموح لاستقبال « الواقع الآتي » ، فلا بدّ لأصحابها من مقدرة على التفلّت من

سلسل « الواقع الراهن ». لا بد من « غربة ما » ، لكن لا بد ، كذلك ، من غربة لا تكون في نهاية الأمر إخلاماً فاتلاً . لا بد ، والحال كذلك ، من مناخات ثقافية مميزة ، ولا بد من « بيئة » شخصية قادرة على التجاوب مع فاعلية هذه المناخات بإيجابية . ولعل في تجربة بعض « المهجريين » ما يؤمن مثل هذه المواصفات . وبين المهجريين من استطاع ، يفعل غربة شخصية واجتماعية وثقافية ، أن ينطلق من واقع الفكر الأدبي المعاصر له إلى آفاق اعتقد فيها مستقبل هذا الواقع ، ومجاله الأرحب للتطور . من هذا المنطلق يمكن النظر إلى نماذج من محاولات إيقاع الرؤية كما تتمثل في الناج الفكري الأدبي عند جبران خليل جبران (1883-1931) ، أمين السريhanي (1876-1940) وميخائيل نعيمة (1889-1988) . فهواء ثلاثة ، في الأصل ، أبناء للواقع الفكري الأدبي في لبنان ؛ لكنهم في تجربتهم الشخصية والبيئات الثقافية التي عايشوها ، وخاصة خارج العالم العربي ، استطاعوا ممارسة مقدرة على الارتفاع فوق البعد الجمودي لهذا الواقع . وهكذا كان لكل واحد منهم جهد في الفكر الأدبي ، قد يقترب أو يبتعد في نتائجه عن جهد الآخر ، لكنه يأتي ، في نهاية الأمر ، ضمن إيقاع يختلف عن إيقاعات سابقة أو معاصرة له . إن النموذج الذي يمكن استخلاصه من تجربة هؤلاء الثلاثة لربما يشكل الطفرة التي استطاعت أن تثبت جذورها ، وتؤتي أكلأ لها أصيلة ، ولكن بعد حين . ولعل في خلاصة نتاج هؤلاء الثلاثة ما يمكن اعتباره ، بالنسبة لزمنه ، « الواقع الآتي » أو التأسيس الجديد لمستقبل الفكر الأدبي العربي . ولعل في رؤية جبران خليل جبران ما يشكل تمثيلاً باززاً للرؤية التي أرادها هؤلاء .

تأتي رؤية جبران خليل جبران للفعل الفني / الأدبي بعد سجعه لم يعهد له الفكر الأدبي العربي لعصره . ولا شك أنّ لقوة جبران الفكرية ، ولتعتمده الثقافى المتتنوع بين مصادر التراث والمعاصرة ، وبين الناج الفكري العربي والأخر الغربي ، الدور الكبير في بلورة هذه الرؤية عنده^(٤٦) . لا يعود الفن عند جبران مجرد تعبير عن عواطف ، أو مجرد جمال في وصف أو براعة في صياغة . يُخرج جبران الفن من حدود هذه « المهام » السلفية إلى رحاب كونه

اكتشافاً^(٤٧) . وبذا ، من خلال تغيير النظرة إلى طبيعة الفعل الفني / الأدبي التي قام بها جبران ، يستطيع المرء أن يجمع من آراء الرجل ما يمكن أن يُشكل رؤيةً أدبيةً متكاملة . إنَّ الفن / الأدب ، باعتباره اكتشافاً ، فإنه يفرض ، كما يقول جبران ، قوله / لغته الخاصة المرتبطة بتكونه الذاتي . إنه ، بحسب جبران ، خطوة تنطلق من معلوم باتجاه مجهول . بيد أنَّ هذا الفعل الاستكشافي لا يتوقف ، مع جبران ، عند حدود الجمالية المجردة للاستكشاف ؛ فلا بد له من بعد عملي يتحقق من خلال إضافة تكون فاعلة . وهكذا ، وإن لم يعترض جبران على مبدأ الفن للفن ، فإنه ظلَّ يؤكد على ضرورة وجود رسالة مضمونة لهذا الفن . وكأنَّ الرجل ، في هذا التوجه ، يطرح مفهوماً خاصاً لفكرة الالتزام في الفن : الفن جميل طالما هو عملي ، ولا بدَّ لما هو عملي من أن يكون اكتشافي ؛ وعلى كل فعل اكتشافي أن يضيف إلى رؤية الإنسان^(٤٨) .

لعله بالإمكان الذهاب إلى أنَّ هذه المقوله عند جبران تُشكّل البنية التأسيسية لفكرة الأدبي . فالشعر ، على سبيل المثال ، لا يعود عنده فعل تقليد للبني السلفية باعتبارها النموذج الأعلى للكمال ، كما كان كثيرون من معاصريه وأسلافهم من المفكرين الأدبيين العرب يعتقدون . النماذج السلفية ، عند جبران ، هي تعابير صادقة وأصيلة عن الماضي ؛ إنها فعل اكتشاف في وقتها وفي بيئتها ؛ لكنها يجب أن لا تستعمل عائقاً في طريق ظهور الصادق والأصيل المعاصر . ولذا ، فجبران يقول إنه لو تنسى للخليل بن أحمد الفراهيدي أو للمتنبي أو لابن الفارض أن يعلموا أنَّ أعمالهم - التي باتت نماذج تحتلّ - قد تعيق تطور الفعل الشعري ، لكانوا مرقوا كل إنتاجهم هذا^(٤٩) . هكذا يمكن للمرء أن يفهم رؤية جبران للفعل الأدبي ، هذه الرؤية القائمة على الشورة ونشدان الكمال والجمال في الأدب ، وعلى رفض التقليد والتشويه والتقدُّر .

في مثال آخر ، من نماذج تكامل التفكير الأدبي عند جبران ، يمكن البحث في رؤية الرجل لوحدة المضمون والمعنى في العمل الأدبي . فكثير من مفكري الأدب العربي كانوا يعتقدون بأنفصال ما بين المعنى والمعنى ، الأصر الذي يؤدي إلى فقدان توازن معين في الفعل الأدبي إنْ كان لجهة الاهتمام

بالفكرة على حساب صيغ التعبير عنها ، أو لجهة التركيز على بنية التعبير على حساب الفكرة . أما جبران فيرى أنَّ الإنسان ، عندما يقبل شكل التعبير عند إنسان ما ، فهو يقبل كذلك ، فكر هذا الإنسان^(٥٠) ، وذلك باعتبار أنَّ الفكر والمضمون بنية واحدة غير قابلة للفصل . وهنا يُظْهِرُ جبران وعيًا حاداً لمشكلة التوصيل . فالتفكير الجديد ، الفكر الاكتشافي ، الذي يُطَالِبُ بتحقيقه ، لا بد وأن تنتج عن وجوده ، ووفق منطق آراء جبران ، لغة جديدة . الفكر اللاسلفي هذا ، لا بد له من لغة لاسلافية . وإذا ما كانت اللغة ، بحكم الجوانب السلفية في وجودها ، فعل اشتراك وتوصيل بين الناس ، فإن غربة ستقمع بين الشاعر / الكاتب وبين القارئ . ولذا ، فإن جبران يميل ، في هذا المجال ، إلى تفضيل رفع القارئ لقدراته ؛ فيطلب أن يكون فعل القراءة ، كما فعل الكتابة ، اكتشافيًّا .

إن جبران يصف العملية الأدبية ، في هذا السياق ، باعتبارها نوعاً من علاقة حب بين الفنان والقارئ ؛ علاقة يسعى فيها ، كل من طرفه ، إلى لقاء الآخر . ولذا ، فعلى القارئ أن يعمل بمحبة على اكتشاف هذه الكتابة^(٥١) . وكان جبران ، في هذا المجال ، يدعو إلى الانتقال من رتبة الكتابة / القراءة التلقيني ، بما فيها من أبعاد سلبية ، إلى رتبة الكتابة / القراءة المعانة ، بما فيها من إيجابية . ومن هنا يضحي الإبداع ضرورة للفعل الأدبي على مستوى «العطاء» وعلى مستوى «التلقين» . والفعل الاستكشافي إن لم يكن ، بحد ذاته ، إبداعاً ، فإنَّ التصور اللاسلفي للفعل الأدبي الذي يسعى إليه جبران يتوقف حتماً .

إنَّ مثل هذه الآراء ، لجبران ، وإن صدرت عن الرجل في مطلع القرن العشرين ، وإن كانت تمثلُ ما يُشِّهِ الطفرة في مسار النغم الفكرى الأدبي عهد ذلك ، فهي قد وجدت «قراراً» لها في تكون الفكر الأدبي العربى بعد ذلك . إنَّ نظرة سريعة إلى كتابات النقد الأدبي المعاصر ، على سبيل المثال ، تؤكّد إيجابية فعل التغيير الذي كان جبران يرنو إليه قبل عقود كثيرة من الزمن .

إيقاع الاستجابة :

لكل مسار تغميي امتداد في السابق والمقبل من الزمن ، وله ، كذلك ، آنية معينة في لحظة الراهنة . وإذا كان من الممكن النظر إلى الفكر الأدبي على أنه مسار تغمي ، أي فعل حياة ، فإن لهذا المسار / الفعل ، بحيوية طبيعته ، طموحاته المستقبلية - اللاسلفية ، وترساناته التراثية - السلفية الملازمة لوجوده . لكن له ، كذلك ، احتياجات الراهنة المرتبطة بحدود المرحلة الآنية التي يعيشها ويشيق عنها . وكما يأتي « الإيقاع الآني » ، في المسار التغمي ، استجابة لظرفية معينة تتطلبها احتياجات هذا المسار ، فإن لفعل الفكر الأدبي احتياجات آنية ترتبط بحدود المرحلة التي تعيشها وتبثق عنها . إنها احتياجات تتطلب استجابة واقعية - عملية أكثر منها استجابة مستقبلية - رؤوية أو ماضية - تقليدية ؛ إنها استجابة للراهن أكثر منها استجابة للآني أو للسابق . وفي هذا المجال يمكن لما هو لاسلفي أن يتآخى مع ما هو سلفي ؛ ويمكن ، وبالتالي ، لهذا « التأخي » ، أن يشكل نواة الاستجابة الآنية والعملية للاحتجاجات الثقافية والاجتماعية والتاريخية للمرحلة . إن هذا « التأخي » ، بحكم تفاعله مع البيئة ، يمكن أن يكون فعل تجدير للسلفي أو ، من جهة ثانية ، يمكن أن يكون يذرة تنشر منها أغصان للاسلفي .

مكذا يمكن النظر إلى إيقاع الاستجابة في النغم الفكرى الأدبي العربى في عصر النهضة في لبنان . إنه تجربة التمازن الحركة المناسب للواقع الراهن للنغم ؛ إنه تجربة التلاويم مع الاحتياجات الراهنة للمرحلة . بيد أن نتائج هذه التجربة للتلاويم تظل مرتبطة بمدى تجاوب المرحلة ذاتها مع هذا الفعل / الإيقاع . ولما كانت الموسيقى تناسب الحركة والعدد ، ففي بعض المرات يأتي إيقاع الاستجابة هذا ، ورغم آنيته ، دون « القرار » المناسب ، فتأتي الحركة دونما تطابق مع وجود العدد . والإيقاع ، في هذا المجال ، يأتي إما متاخرًا قليلاً أو متقدماً قليلاً عن زمانه ، الأمر الذي يؤدي إلى حالة نشاز . وفي مرات أخرى يأتي إيقاع الاستجابة متطابقاً مع مسار النغم ، فيضحي وجود هذا الإيقاع فعل تناقض وتناغم .

من هذا المنظار يمكن التفكير في تجربتين لتقديم إيقاع الاستجابة إلى مسار نغم الفكر الأدبي العربي في عصر النهضة . الأولى لم تجد لذاتها « القرار » المناسب ، وكانت مع سليمان البستاني (1856-1925) في دعوته إلى منهج المقارنة الأدبية ، والثانية ، وقد نجحت - على ما يبدو - في التناضم مع السياق النغمي العام ، وكانت مع عمر فاخورى (1895-1946) في دعوته إلى ارتباط الأدب بالحياة الواقعية .

مع مطالع هذا القرن ، وفي الزمن الذي كان « إيقاع التغتر » مسيطرًا على النغم الفكري الأدبي العربي في لبنان ، كان سليمان البستاني يصرف أكثر من ثمانية عشرة سنة من عمره منكباً على دراسة وترجمة إليةادة هوميروس . في عمله هذا ، استغلَّ البستاني معرفة عميقَة له بالثقافات اليونانية القديمة والأوروبية المعاصرة ، كما استغلَّ معرفة واسعة له بعدد كبير من اللغات الحية والقديمة^(٥٢) . إضافة إلى هذا ، فإن سليمان البستاني قد تأثر ، كما يبدو ، بعدد من المفكرين الأدبيين الأوروبيين من أبناء القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، وخاصة مدام داسيه ، بوب ، هيردر وسانت بيف^(٥٣) .

يتحدث البستانى ، في المقدمة التي وضعها لترجمته للإلياذة ، عن منهج معين للشاعر في التعاطي مع الواقع ، وعن خصائص مميزة لشاعرية كل أمة ، وعن إمكانية الحصول على نواحٍ جمالية في الشعر تختلف باختلاف الأمم وخصائصها ؛ ويتحدث أيضاً عن منهجه معينة في اختيار المقاييس الأدبية المتعلقة بكل عصر وبكل جماعة . إنطلاقاً من مثل هذه المبادئ ، طمع البستانى إلى اعتماد المقارنة الأدبية بين إلياذة هوميروس والشعر العربي القديم وسيلة إلى تعريف العرب بتراثهم القومي وبنهاج جمالية وأدبية من هذا التراث لم يتسع لهم التعرف إليها لأنهم لم يعتمدوا المنهج المقارن^(٤) . ومن الواضح ، هنا ، الفرق في العمق التحليلي والمنهج الفكري والرؤية الأدبية بين البستانى وبين نجيب الحداد مثلاً الذي يمثل إيقاع التعرّف^(٥) . فالحداد ، كما يبدو ، كان يسعى إلى تحقيق عمل إلصاقى ، يجمع فيه بين كلام عن الشعر والإفرنجى ؛ وكلام عن الشعر العربى ؛ في حين إن البستانى كان ، كما يبدو ،

يسعى إلى فعل جذري في فهم الفكر الأدبي .

يتطرق البستانى في سياق عمله إلى بحث في موضوعات أدبية على جانب كبير من الأهمية من أبرزها موضوع الأصالة في الأدب ، وكيف يمكن التعامل مع ما كان العرب يعتبرونه سُبَّةً أدبية مثل «السرقات الأدبية» . إنه ، ومن هذا المنظار ، يتطرق إلى البحث في ما هو «بديهي» ، وما هو «متكر» في الشعر ؛ داعياً إلى الانفتاح الأدبي ، ومشجعاً الشاعر على التأثر بنتاج سواء من شعراء محلين أو أجانب . إن هذا المنحى عند البستانى يُبرِّز تزعةً تحريريةً واعيةً ، ونضجاً أدبياً عالياً المستوى يرفع الفعل الأدبي عن مجرد النظر في رصف الكلام وحسن صياغته ، أو عن محاولات لإلصاق فكر أدبي أجنبي بالفكرة المحلية ، إلى موضوع تلاقي الجهد البشري الأدبي وتفاعلها مع بعضها بعضاً .

صحيح أنَّ في فكر البستانى مقاربات من الفكر الأدبي العربي جديدة ، لكن هذه المقاربات لا تدخل ، بشكل جذري ، في دنيا صراع اللاسلفى / السلفى . إنها فعل إضافة للوجود الأدبي برمتها من وجهة نظر سبق للفكر الأدبي العربي أن عرفها إبان مراحل انفتاحه الفكري في العصور العباسية والأندلسية ، وخاصة أيام ازدهار حركة الترجمة والتقاليد . ولعل في تأثير كثير من المفكرين الأدبيين أمثال الفارابى وابن رشد بكتاب مثل كتاب الشعر لارسطو ، ما يعطي مثالاً واضحاً عن هذا التوجه .

في مجال تطبيق آرائه النظرية ، يدرس البستانى الملحمه عند العرب . فيؤسس مصطلح «الملحمة» ، ولعله الأول في استعماله لهذا المصطلح بين العرب . ويرى أنَّ للعرب ملامح خاصة بهم ، لها بنائها الخاصة ، ومفاهيمها الخاصة . وعلى هذا ، فهو يرى أنه إذا ما ثبت أن النبي أىوب عربي ، فإن سفر أىوب المُثبت في التوراة هو أول ملحمة عربية معروفة . ويرى البستانى ، كذلك ، أنَّ الشعر الجاهلي ، وإن خامر البستانى شك في صحة كل ما فيه ، قد تُنظم في ظروف أو مناسبات مشابهة للظروف والمناسبات التي تُنظمت فيها الإلإيادة . عند العرب ، كما يذكر البستانى ، أوثان / آلهة كثُر كما عند اليونان ، وثمة قبائل متعددة متحاربة فيما بينها متنافرة كما عند اليونان ، وهناك ذكر لمعارك

قتالية في الشعر الجاهلي كما في الإلياذة . إضافة إلى ذلك ، فالبستاني يُقابل بين شخصيات « ملحمة » عربية في الأدب الجاهلي ، وبين أخرى يونانية في الإلياذة ؛ كأن يقارن بين عترة وبين أخيل ، أو بين قس بن ساعدة وبين نسطور . بل إنه يرى أن في حرب البوسوس مجالاً يصلح للمقارنة مع حرب الألياذة . وينذهب إلى أنه لو جُمِعَ الشعر الذي قيل في حرب البوسوس في مجلد لشكل ، بمجموعه ، ملحمة عربية متكاملة يمكن مقارنتها مع ملحمة الإلياذة اليونانية . فالملحمة اليونانية كانت نتاج شخص واحد ، بينما الملحمة العربية تجمعت من نتاج شعراً كثراً . والملحمة اليونانية ، وإن تميزت ، من خلال الإلياذة ، ببنية معينة ؛ فإن الملحمة العربية ، من خلال تعدد شعرائها وتعدد قصائدهم ، قد تميزت بتنوع البنى واختلاف الأوزان والصيغ وتشكل الأبيات .

إن مثل هذه الآراء لسليمان البستاني أتت استجابة لحاجات المرحلة التي عايشها . فالعرب ، في زمانه ، كانوا يجهدون للتعرف على آداب الأمم الأخرى ؛ وكانوا ، في الوقت نفسه ، يسعون إلى تطوير آدابهم . لكن العرب ، بوجه عام ، والمفكرين الأدبيين عندهم ، بوجه خاص ، وهنا « مأساة » البستاني ، لم يولوا عمل الرجل ما يلزمـه أو يليق به من دراسة أو انتباه . فلا يجد المرء في نتاج ذلك الزمن من قائم تعليقاً أو بحثاً مفصلاً لدراسة البستاني ؛ وجل ما قيل في العمل ، وعلى كل مستويات النشر في ذلك الزمن ، لا يعدو كونه من باب « التقرير والتقادم » القائم على البعد الوصفي السطحي أكثر منه على الدراسة المعمقة . وكان عمل البستاني أتى صرخة في وادٍ . صرخة هي استجابة لواقع راهن في زمانها ، لكنها صرخة ضاعت في غيابـه واد مشـع الأرجاء ، متشـبـعـ المسالك ، تائهـ الجوـائب ؛ فضـاعـتـ الـصرـخـةـ وـضـاعـ فيـ الـوـادـيـ حتـىـ صـدـاـهـاـ . ولعلـ السـبـ يـكـمـنـ فيـ أنـ المـفـكـرـينـ الأـدـبـيـنـ العـرـبـ فيـ عـصـرـ النـهـضـةـ ، لمـ يـكـنـ لـدـىـ مـعـظـمـهـ هـذـاـ عـمـقـ وـذـلـكـ التـنـوـعـ الثـقـافـيـانـ اللـذـانـ يتـطـلـبـهـماـ «ـ قـرـارـ »ـ جـهـدـ الـبـسـتـانـيـ أوـ التـفـاعـلـ مـعـهـ . ولـذـاـ ، فإنـ عـمـلـ الـبـسـتـانـيـ ، وإنـ تـاهـ فيـ غـيـاـبـ تـلـكـ الـمـرـاحـلـ مـنـ زـمـنـهـ ، فإنـ أـعـمـالـاـ كـتـبـتـ بـعـدـهـ بـسـنـينـ عـدـيدـةـ ، قدـ أـتـتـ لـتـفـقـ مـعـ أـفـكـارـ ، وـلـتـكـونـ تـطـوـرـاـ فـيـ عـمـقـ لـهـاـ . فـهـذـاـ طـهـ

حسين يتحدث عن شئٍ ما في صحة نسبة الشعر الجاهلي إلى عصره ، وهذا ليس عرض يقترح فكرة لملحمة عربية مميزة نتيجة مقارنة بين الأدب العربي والأدب الفرعوني بمنهج هو أقرب إلى منهج سليمان البستاني ، وهذا محمد غنيمي هلال يكرّس المقارنة الأدبية فعلاً لازماً لتطور الفكر الأدبي العربي المعاصر .

لقد أتت تجربة سليمان البستاني في إحلال إيقاع الاستجابة مكانه المناسب غير ناجحة ، لأنها أتت بأفكار ضرورية لمرحلة ، لكن هذه الأفكار لم تكن مناسبة لفكر وعقلية وثقافة تلك المرحلة ؛ ولعل في تجربته ما يمثل مأساة كثير من الرواد المبدعين والمستجدين لمتطلبات مراحل زمانهم . فإذا ما كانت ظروف البيئة قد وقفت حجر عثرة في طريق تحقق إيقاع الاستجابة عند سليمان البستاني ، فإنَّ الظروف البيئية التي رافقت تجربة عمر فاخوري قد ساهمت إلى حد كبير على إنجاح تلك المرحلة .

تاتي تجربة عمر فاخوري مع إيقاع الاستجابة في زمن كان الفعل الثقافي في لبنان قد حقق نجاحات بارزة . فالتطورات السياسية التي حصلت في العالم العربي في مرحلة ما بين العوائل العالمعتين الأولى والثانية قد ساهمت في إنشاء وعي سياسي مميز عند غالبية الناس ، وخاصة عند أهل الثقافة والأدب . وفي الوقت عينه ، فإنَّ المدارس كانت منتشرة في معظم المناطق ، كما كانت الجامعات والمعاهد الأكademية قد وسعت من نشاطاتها واحتياصاتها حتى بات طلب العلم وتحصيل الشهادات المدرسية والجامعة هاجسين ملazمين لكثير من أبناء الشعب . أمّا النوادي والحلقات الأدبية ، وكذلك المجالس الثقافية والصحف اليومية ، بالإضافة إلى دور النشر التي كان عددها يزداد يوماً بعد يوم ، فقد أصبحت جميعها من الأسس البارزة للحياة في ذلك الزمن . هكذا بات من المهم أن يكون للأديب أو المثقف رؤاه أو مواقفه المتعلقة بحركة الحياة اليومية وحركة الفعل السياسي الذي ساد المنطقة .

لعله من الممكن القول إنَّ عمر فاخوري قد مرَّ في حياته الأدبية في مرحلتين رئيسيتين^(٦) : الأولى « مرحلة الاضطراب » ، وتنتهي عام 1941 ،

والثانية «مرحلة القرار» التي امتدت حتى وفاته عام 1946 . في المرحلة الأولى كان الفاخوري مضطرباً بين مفهومين للأدب قد يوحيا بشيء من التناقض فيما بينهما . فهو ، في بعض الأحيان يرى في الأدب هروباً من الواقع إلى برج عاجي يقع فيه الأديب^(٥٧) ، كما أنه ، في أحيان أخرى كان يرى في الأدب تعبيراً عن الواقع^(٥٨) . ويبدو ، ويسبب من تجربته الحياتية وممارساته السياسية في أواخر سنِّ عمره ، أنَّ الفاخوري قد استقرَّ في المرحلة الثانية على رؤية الأدب تعبيراً عن المجتمع ووسيلة لتجويه هذا المجتمع والقاده . وهذه المرحلة الثانية من حياة الفاخوري ، مع ما لها من إرهاصات في المرحلة الأولى ، هي ما قد يُشكّل تجربة إيقاع الاستجابة في نتاجه الفكري الأدبي .

تتمحور تجربة إيقاع الاستجابة عند عمر فاخوري حول مبدأ يرى بأنَّ الأدب هو لخدمة المجتمع ، وبأنَّ الأدب الصالح هو الذي يعبر عن زمانه بالذات^(٥٩) . ولا بدَّ للأديب ، وبالتالي ، من موقف له من شؤون العيش وشجونه . لعلَّ هذه الدعوة يطلقها الفاخوري تأثيри لمواجهة ممارسة للأدب مغفرة في أوهام ابتعدت بالفعل عن كثير من أمور الواقع الحياتي . لقد عايش الفاخوري أدباء وشعراء فهموا بمعاصرة ذكر أدوات العصر ووسائله في شعرهم ، لكنَّ من خلال رؤية سلفية تقليدية . فاستبدل ، هؤلاء ، وعلى سبيل المثال ، الناقة بالقطار ووميض البرق بلمعان الكهرباء ، بيد أنَّ مضمون التجربة الشعرية عندهم ظلَّ في حدود السلفية المطلقة وما عرف تخوم المعاصرة حتى : وثمة جماعة أخرى من الأدباء والشعراء اعتقادوا في المعاصرة مجرد عملية «تعريب» لكل «وأفاد» على الثقافة العربية من الغرب ؛ فما أنصفوا بتعريفهم ذلك الوافد ، وما أغنوا هذا المحلي بذلك . إضافة إلى هؤلاء وأولئك ، فإنَّ الفاخوري قد عاصر جماعة من أهل الأدب غاصوا في أعلى أبراج عاجية فصلت بينهم وبين واقعهم الحياتي ، حتى يكاد المرء يظن أنَّهم يكتبون ولكن عن غير عالم خبزهم اليومي ولغير الناس الذين يقرأونهم ويشاركونهم أكل هذا الخبر^(٦٠) .

الأدب ، كما يدعوه إليه عمر فاخوري ، في إيقاع الاستجابة ، شهادة

للمجتمع وللناس . ومن هنا ينطلق الرجل في مهاجمة ما يعرف بأدباء البرج العاجي . لقد طلب الفاخوري من الأديب أن ينزل من برجه العالي إلى السوق ، إلى أعمق الحياة اليومية . طلب إلى الأديب أن يتعرّف على أمور ناسه ومجتمعه ؛ أن يكتب عن هذه الأمور ، وأن يكون له ، إضافة إلى كل هذا ، موقف من هذه الأمور . إن مهمة الأديب ، وفق منطق آراء الفاخوري ، هي النظر في حاجات المجتمع وكفاية هذه الحاجات . لكن ، ومن خلال نظرته الواقعية التشريحية لفعل الأديب ، فإن الفاخوري يرى بأن المجتمع ليس ، بحد ذاته ، كتلة واحدة منسجمة . إن المجتمع ، عند الفاخوري ، يشبه مسرحًا تتم على خشبة مجموعات كثيرة متنوعة من الناس ، متعددة الاتجاهات ، مختلفة الاحتياجات . والفاخوري يرى ، في هذا المجال ، أنه لا بد من أن يكون لكل مجموعة أو حاجة في المجتمع أدبًّا خاصًّا بها يعمل على كفايتها . لذ ، فلا بدّ ، عنده ، من تنوع وتفاوت في مستويات الكتابة والكتاب ، بحكم تنوع وتفاوت فئات المجتمع : لكل جماعة أدبها ، ولكل حاجة الكتابة التي تناسب كفايتها^(١) .

من الواضح أن في دعوة عمر فاخوري إلى أدب يناسب المجتمع ، يحكى عنه ، يعتقده ، يوجهه ، ويكون لناس هذا المجتمع قدرة على فهم هذا الأدب والتواصل معه ، ما يمكن أن يشكل نواة الدعوة إلى تطبيق رؤية الواقعية الاشتراكية للأدب . إن في تركيز الفاخوري على سلطان الفعل الاجتماعي على الأدب ما يؤكّد هذا التوجّه ، وإن في اعتباره الأدب نشاطاً إنسانياً له مهمة اجتماعية ما يوضح هذه التزعة عنده ؛ كما أن في دعوته الأديب إلى الانغماس في الفعل السياسي ما يخسم أي نقاش حول هذا الموضوع . من هذا المنظار يمكن التفكير في تعامل الفاخوري مع الأدب الشعبي العامي المحلي ، ومع النساج الأدبي الذي بلغ حدود العالمية . لقد اهتم عمر فاخوري بشكل ظاهر ومُميّز بنتاج شاعر شعبي باللهجة العامية من معاصريه هو عمر الزعني^(٢) . والزعني كان مثقفًا عالي المستوى ارتأى في الأغنية الشعبية وسيلة لممارسة الشعر والنقد الاجتماعي السياسي . ولقد اختار الفاخوري نساج هذا الشاعر

الشعبي ، المكتوب باللهجة العامية ، ليكتب عنه فصولاً عديدة يدرسها من خلالها وينسجها ، لأن هذا النتاج بالذات قد أتى ، وكما يقول الفاخوري ، ليذكر الناس بأن الصلة بين الأدب والحياة غير منقطعة حيناً من الأحيان . أما فيما يتعلق بالنماذج الأدبية العليا ذات الانتشار العالمي التي يذكر الفاخوري من بينها النص القرآني وأعمال شكسبير ودانتي ، فهي عنده من حياة المجتمع وسياسة العصر في الصميم (٢٣) .

إن مراجعة بسيطة للكتابات الأدبية التي عاصرت الفاخوري تؤكد أن هذا النهج الذي دعا إليه الرجل قد لقي صداء في الفعل الأدبي للعصر . لقد ساهم إيقاع الاستجابة الذي طرحته في توجيه نغم الفكر الأدبي العربي في زمنه إلى مسار أغنى المرحلة واستجابة لمتطلباتها ، بل أكدَ الصلة الوثيقَ بين الأدب والحياة . وكذلك ، فإن الدراسات التي تناولت عمر فاخوري تؤكد هذا الفعل للرجل ، وتُظهرُ تجاوبَ كثيرٍ من أدباء تلك المرحلة مع دعوته .

خلاصة :

الفكر الأدبي فعل حياة أكثر منه فعل تنظير . لكنه ، ومثل أي فعل حياة ، بحاجة إلى تنظير يساعد الفكر على تحركه باتجاه الخط الذي يضمن له التلاقي الإيجابي مع البيئة . من هنا ، فإن حركة اللاسلفي / السلفي لا تعود هي المقاييس بذاتها ، بل يمتد تلاوتها مع البيئة الفكرية والاجتماعية التي تعامل معها . وقد يميل المرء إلى أن البيئة قادرة على فرض إرادتها ، وفق احتياجاتها ، أيًا كان موقع هذه الإرادة من السلفي أو اللاسلفي . من جهة ثانية ، فإن هذه الحركة القائمة حول محور اللاسلفي / السلفي تشكل ، دائمًا ، بذرة حياة للبيئة ، فإذا ما وجدت البذرة أرضًا لها خصبة ، تجلّرت وأورقت وساهمت في تغيير من نوعها في تلك البيئة . وهكذا تبقى جدلية هذه العلاقة في داخلها ، وفي محيطها الخارجي ، الإشارة الأهم ، إن لم تكن الوحيدة ، الحقيقة على حيوية الجماعة وفkerها .

لقد كان للبيئة المحلية في لبنان في مطلع القرن التاسع عشر أن تفرض احتياجاتها الفكرية والأدبية ، واستطاعت أن تحول مسار النغم الفكري الأدبي

باتجاه هذه الحاجات . وفي هذه الخطوة كان لما هو سلفي إما أن يخفت أو أن يتلاشى ، قدر طاقته بناته ، مع الحاجات المستجدة . وهكذا سكت التضليل الرؤوي للأدب مع أحمد البربير ، وانتعش ما يمكن أن يسمى بالفكرة الأدبي القائم على وضع أو استرجاع قواعد وأصول صحة الكتابة والكلام مع نقولا الترك وبطرس كرامة . ومع تطور هذه الحاجات الجديدة ، وازدياد إيقاع مفارقتها للقديم ، لم يستطع إيقاع العنين إلى السلفي أن يثبت ، وإن اتّخذ شكل قبول للاسلفي . فكانت ردة أحمد فارس الشدياق ، في سياقها النغمي العام ، ترجيحاً لصدى عتيق ، أو إيقاع حنين لماضٍ لم تستطع استحضاره بكامل وجوده ، واستمر فعل تفوق حاجات البيضة ، وقدرة هذا التفوق على تغيير حركة اللاسلفي / السلفي لصالحه ، وإن بدا هذا التغيير متشاركاً هزيلًا . إن ما يثبتته إيقاع التعثر ، وقد مثلته تجربة أديب إسحق ونجيب العداد ومحيي الدين الخياط ، قد يشهد لصالح اللاسلفي في احتلال مكانه أكثر من شهادته لصالح السلفي . فإن ما تقدمه تجربة هؤلاء الثلاثة ، وإن بتعثر ، قد تحقق بشكل أفضل وأقوى من خلال إيقاع الاستجابة الذي مثله سليمان البستاني وعمر فاخوري . وربما لو كان لممثلٍ لإيقاع التعثر العمق الثقافي والمجال الحيادي لممارسة فكرهم الأدبي ، لكانوا هم من ممثلٍ لإيقاع الاستجابة كذلك . يبقى أمر واحد يكمن في قدرة اللاسلفي ، إذا ما كان عميقاً ناضجاً ، على أن يشكل في حركة تعامله مع السلفي ، خميرة الحركة البعيدة المقبلة في مسار النغم الفكري الأدبي ؛ وهذا ما قد يتحققه نموذج الفكر الأدبي العربي عند جبران خليل جبران في إيقاع الرؤوية .

الهوامش والمراجع

(١) لمزيد من المعلومات حول أحمد البرير انظر :

- عبد الرزاق البيطار ، حلية البشر في تاريخ القرن الثالث عشر ، (دمشق ، 1961) ،
الجزء الأول ، ص ص . 217-218 .

- لويس شيخو ، الأداب العربية في القرن التاسع عشر ، (بيروت ، 1924) ، الجزء
الأول ، ص ص . 27-25 .

- مجلة المشرق ، (بيروت) ، 1901 ، الجزء التاسع ، ص 396 .

- المنجد ، باب الأعلام ، (بيروت - الطبعة الثانية) ، ص 85 .

(٢) انظر :

- أحمد البرير ، الشرح الجلي على بيتي الموصلي ، (بيروت ، 1302 هـ)
ص ص . 67-40 .

(٣) - البرير ، الشرح ، ص . 67 .

- عبد الغني النابلسي ، إيضاح المقصود من وحدة الوجود ، (دمشق ، 1969) ،
ص ص . 21-7 .

(٤) البرير ، الشرح ، ص . 57 .

(٥) راجع :

- الباقلاني ، إعجاز القرآن ، تحقيق سيد أحمد صقر ، (القاهرة ، 1963) ،
ص . 54 .

- الجاحظ ، البيان والتبيين ، تحقيق عبد السلام هرون ، (القاهرة ، 1948) ، الجزء
الأول ، ص ص . 289-288 .

- ابن رشيق ، العمدة في صناعة الشعر ونقده ، تحقيق محمد الحلبي ، (القاهرة ،
1907) ، الجزء الأول ، ص . 77 .

(٦) البرير ، الشرح ، ص . 18 .

(٧) البرير ، الشرح ، ص ص . 8-7 .

(٨) راجع :

- ابن وهب ، البرهان في وجوه البيان ، تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديشي ،
(بغداد ، 1967) ، ص . 364 .

- ابن الأثير ، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، تحقيق حسين بك حسني ،

- محمد ياش عارف ومحمد الصياغ ، (القاهرة ، 1282 هـ) . ص . 33 .
- (٩) لمزيد من المعلومات حول حياة وثقافة ونتاج نقولا الترك راجع :
- شيخو ، الأداب ، الجزء الأول ، ص ص . 44-40 .
 - كمال اليازجي ، رواد النهضة الأدبية في لبنان الحديث ، (بيروت ، 1962) ، ص ص . 193-135 .
 - نقولا الترك ، ديوان المعلم نقولا الترك ، تحقيق فؤاد افرام البستاني ، (بيروت ، 1970) ، الجزء الأول ، ص ص . ١-٦ .
- (١٠) لمزيد من المعلومات حول حياة وثقافة ونتاج بطرس كرامه راجع :
- شيخو ، الأداب ، الجزء الأول ، ص ص . 65-58 .
 - بطرس كرامه ، ديوان سجع الحمام ، (بيروت ، 1898) .
- (١١) انظر :
- شيخو ، الأداب ، الجزء الأول ، ص ص . 64-63 .
- (١٢) انظر ، على سبيل المثال :
- الترك ، ديوان ، ص ص . 142 ، 183 ، 193 .
 - كرامه ، ديوان سجع ، في مختلف صفحاته .
- (١٣) انظر ، على سبيل المثال :
- الترك ، ديوان ، ص ص . 189 ، 192 ، 207 ، 208 .
- (١٤) تجد نماذج عن هذا السلوك في :
- كرامه ، ديوان سجع ، ص ص . 322-321 .
- (١٥) Khalil Hawi, Khalil Gibran, His Background, Character and works, (Beirut, 1972), p. 45.
- (١٦) لمزيد من المعلومات حول حياة وثقافة ونتاج أحمد فارس الشدياق راجع :
- فارس الشدياق ، الساق على الساق فيما هو الفارياق ، (باريس ، 1855) .
 - أحمد فارس الشدياق ، مقدمة ديوان أحمد فارس صاحب الجوائب ، (القسطنطينية ، لا . ت .) .
 - بولس مسعد ، الشيخ فارس الشدياق ، (القاهرة ، 1954) .
 - مارون عبود ، صقر لبنان ، (بيروت ، 1950) .
 - محمد أحد خلف الله ، أحمد فارس وأراؤه اللغوية والأدبية ، (القاهرة ، 1955) .
 - محمد عبد الغني حسن ، أحمد فارس الشدياق ، «سلسلة أعلام العرب ٥٥» ، (القاهرة ، لا . ت .) .
 - عماد الصلح ، أحمد فارس الشدياق - آثاره وعصره ، (بيروت ، 1980) .

- مجلة المكشوف ، (بيروت) ، 17 تشرين الثاني 1938 . (عدد خاص عن أحمد فارس الشدياق) .
- Encyclopedia of Islam, (Leiden, 1956), vol. II, pp. 800-802.
- محمد يوسف نجم ، أديب القرن التاسع عشر : أحمد فارس الشدياق ، رسالة جامعية غير منشورة ، الجامعة الأمريكية في بيروت ، 1948 .
- (١٧) انظر :
- أحمد فارس الشدياق ، سر الليل في القلب والابدال ، (استانبول ، 1248 هـ) ، ص . 25 .
- (١٨) أنطونيوس شibli ، الشدياق والبازجي ، مناظرة علمية أدبية ، (جوانية 1950) ، ص . 153 .
- (١٩) راجع أعلاه: إيقاع المفارقة .
- (٢٠) انظر :
- أحمد فارس الشدياق ، كنز الرغائب في منتخبات الجواهير ، (استانبول ، 1288 هـ) ، الجزء الأول ، ص . 13-10 .
- (٢١) محمد يوسف نجم ، « الفنون الأدبية » ، الأدب العربية في آثار الدارسين ، (بيروت ، 1961) ، ص . 335 .
- (٢٢) انظر :
- Samuel Taylor Coleridge, Biographia Literaria, ed George Watson, (London, 1966), p. 167.
- (٢٣) الفرزالي ، تهافت الفلسفة ، تحقيق Maurice Boyges ، (بيروت ، 1927) ، ص . 298 .
- (٢٤) انظر :
- أخوان الصفاء ، رسائل أخوان الصفاء ، تحقيق خير الدين الزركلي ، (القاهرة ، 1928) ، الجزء الثاني ، ص . 347 .
- (٢٥) انظر :
- الفارابي ، كتاب أهل المدينة الفاضلة ، تحقيق أليير نصري نادر ، (بيروت ، 1963) ، ص . 87 .
- (٢٦) انظر :
- الفرزالي ، تهافت ، ص . 300 .
- (٢٧) انظر :
- علي بن عبد العزيز الجرجاني ، الوساطة بين المتنبي وخصومه ، تحقيق محمد أبو

- الفضل إبراهيم وعلى محمد البخاري ، (القاهرة ، 1966) ، ص ص . 420 ، 428 ، 423 .
- فدامسة بن جعفر ، كتاب نقد الشعر ، تحقيق S.A. Bonebakken ، (لندن ، 1956) ، ص . 124 .
- (٢٨) الشدياق ، سر الليل ، ص . 4 .
- (٢٩) انظر :
- ابن الأثير ، المثل ، ص . 114 .
- (٣٠) الشدياق ، الساق ، ص . 61 .
- (٣١) انظر :
- الفلقشلندي ، صبح الأعشى ، (القاهرة ، 1913) ، الجزء الثاني ، ص . 326 .
- (٣٢) أحمد فارس الشدياق ، الواسطة في أحوال مالطة وكشف المخبأ عن فنون أوروبا ، (استانبول ، 1299 هـ) ، ص ص . 310-305 .
- (٣٣) معلومات مفصلة عن حياة وثقافة ونتاج أديب إسحق راجع :
- أديب إسحق ، الدرر ، (بيروت ، 1909) ، ص ص . 31-30 ، 22-5 .
- آيس المقتنسي ، الفنون الأدبية وأعلامها ، (بيروت ، 1963) ، ص ص . 425-411 .
- مارون عبود ، رواد النهضة الحديثة ، (بيروت ، 1966) ص ص . 248-235 .
- جرجي زيدان ، تاريخ مشاهير الشرق ، (القاهرة ، 1911) ، الجزء الثاني ، ص ص . 80-75 .
- فيليب طربزي ، تاريخ الصحافة العربية ، (بيروت ، 1913) ، الجزء الثاني ، ص . 105 .
- كرم ملحم كرم ، «أديب إسحق» ، مجلة الأدب ، (بيروت ، 1946) ، العدد الثاني ، ص ص . 7-4 .
- مجلة المشرق ، (بيروت ، 1910) ، ص . 64 .
- Elie Kedouri, «The Death of Adib. Ishaq», Middle Eastern Studies, vol. IV, January, 1973, no. 1, pp. 95-109.
- (٣٤) إسحق ، الدرر ، ص ص . 372-371 .
- (٣٥) انظر ، على سبيل المثال مقالة [إسحق «الكتابية»] :
- [إسحق ، الدرر ، ص ص . 239-223 .
- (٣٦) [إسحق ، الدرر ، ص . 109 .
- (٣٧) [إسحق ، الدرر ، ص ص . 230-229 .

- (٣٨) إسحق ، الدرر ، ص . 229 .
- (٣٩) لمعلومات مفصلة عن حياة وثقافة ونتائج نجيب الحداد انظر :
- مجلة الضياء ، (القاهرة ، 1899) ، ص . 215 .
 - إسحق موسى الحسيني ، النقد الأدبي المعاصر في الربع الأول من القرن العشرين ، (القاهرة ، 1967) ، ص . 15 .
 - محمد يوسف نجم ، المسرحية في الأدب العربي الحديث ، 1914-1847 ، (بيروت ، 1956) ، ص ص . 209-206 ، 229-227 ، 273-263 .
 - (٤٠) نجيب الحداد ، « مقابلة بين الشعر العربي والشعر الإفرنجي » ، مجلة البيان ، (القاهرة ، 1897) ، الأجزاء : 7 ، 8 ، 9 .
 - (٤١) الحداد ، « مقابلة » البيان ، 1897 ، الجزء 9 . ص ص . 362-361 .
 - (٤٢) الحداد ، « مقابلة » ، البيان ، 1897 ، الجزء 9 . ص ص . 366-365 .
 - (٤٣) انظر :
 - Victor Hugo, Oliver Cromwell, tr. I.G. Burnham, (London, 1896), The Introduction.

(٤٤) لمزيد من المعلومات حول حياة وثقافة ونتائج محى الدين الخطاط انظر :

 - محى الدين الخطاط « الشيخ محى الدين الخطاط » ، مجلة العرفان ، (صيدا ، 1911) ، الجزء 14 ، 28 تموز ، ص . 594 .
 - مجلة الهلال ، (القاهرة ، 1914) ، السنة 22 ، المجلد 8 ، أول مايو ، ص . 631 .
 - خير الدين الزركلي ، الأعلام ، (بيروت ، 1956) ، الجزء الثامن ، ص . 67 .
 - يوسف أسعد داغر ، مصادر الدراسة الأدبية ، (بيروت ، 1972) ، الجزء الثالث ، ص ص . 405-403 .
 - مارون عبود ، رؤاد ، ص . 126 .

(٤٥) انظر :

 - أبو تمام ، ديوان أبي تمام الطائي ، تحقيق محى الدين الخطاط ، (بيروت لا . ت .) ، المقدمة ، ص ص . ٥-٦ .
 - مجلة المقتطف ، (القاهرة ، 1905) ، عدد آب ، ص ص . 632-634 .

(٤٦) لمزيد من التفاصيل حول الدراسات التي تناولت جبران خليل جبران نقترح مراجعة :

 - Suheil Bushrui, An Introduction to Khalil Gibran, (Beirut, 1970), pp. 129-148, 162-165.

(٤٧) انظر :

- جبران خليل جبران ، المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران ، تحقيق ميخائيل نعيمة ، (بيروت ، 1946) ، ص . 501 .

(٤٨) راجع :

- Virginia Hilu, ed., Beloved Prophet - The Love Letters of Khalil Gibran and Mary Haskell and Her Private Journal, (London, 1972), p. 54.

(٤٩) جبران ، المجموعة ، ص . 286 .

Hilu, Beloved., p. 888.

(٥٠)

Hilu, Beloved., p. 421.

(٥١)

(٥٢) لمزيد من المعلومات حول حياة وثقافة ونتاج سليمان البستاني راجع :

- فؤاد افرايم البستاني ، سلسلة الروائع ، رقم 46-44 ، (بيروت ، 1952) .
- ميخائيل صوايا ، سليمان البستاني وإلياذة هوميروس ، (بيروت ، 1948) .
- Wajih Fanous, «Sulayman al-Bustani and Comparative Literary Studies in Arabic», Journal of Arabic Literature, (Leiden), XVII, pp. 105-119.
- مارون عبود ، رواد .
- عمر فروخ ، أربع أدباء معاصرن - البازجي ، يكن ، المنفلوطي ، سليمان البستاني ، (بيروت ، لا . ت .) .
- فؤاد افرايم البستاني ، «سليمان البستاني رجل السياسة ، رجل العلم والأدب »، مجلة الشرق ، (بيروت ، 1925) ، الجزء 23 ، ص ص . 778 ، 842 ، 908 ، والجزء 25 (1927) ، ص . 119 .

(٥٣) قارن الحديث عن البستاني في الفقرة التالية مع :

- Dascier, The Iliad of Homer - With Notes, To Which Are Prefixed A Large Preface And The Life of Homer, tr. Ozell, (London, 1712), vol. I, p. XIX.
- L. Macclintock, Sainte-Beuve's Critical Theory And Practice After 1849, (Chicago, 1920), p. 33.
- Alexander Pope, The Iliad of Homer Translated From the Greek, (Edinburgh, MDCLXII), p. 763.
- J. F. Herder, Outlines of the History of Man, tr. T. Churchill, (London, 1800), p. 348.

(٤) انظر :

- سليمان البستاني ، إلياذة هوميروس - معرية نظمأً وعليها شرح تاريخي أدبي - وهي مقدمة بمقدمة في هوميروس وشعره وأدب اليونان والعرب ومذيلة بمعجم عام وفهارس ، (القاهرة ، 1904) ، ص ص . 126-200 .

(٥٥) انظر أعلاه : إيقاع التغزير .

(٥٦) لمزيد من المعلومات عن حياة وثقافة ونتاج عمر فاخوري انظر :

- خالد بكداش ، أديب الحرية والثورة ، (بيروت ، 1946) .

- رضوان الشهاب ، من تراث عمر فاخوري ، (بيروت ، 1954) .

- حياة كاتب ، عمر فاخوري - سيرته ، أدبه ، أفكاره ، إبداعه ، (طرابلس - لبنان ، 1976) .

- وداد سكافيني ، عمر فاخوري - أديب الإبداع والجماهير ، (القاهرة ، 1970) .

- عزيز خوري ، « عمر فاخوري - حياته وأثاره » ، رسالة جامعية غير منشورة - (المجامعة السورية ، 1956) .

- مجلة الطريق ، (بيروت ، 1946) - الأعداد : 12-13 ، 1950 ، الأعداد : 5-4 .

- مجلة الرسالة ، (بيروت ، 1956) ، الأعداد : 5-4 .

(٥٧) انظر ، على سبيل المثال :

- عمر فاخوري ، الباب المرصود ، (منشورات دار الثقافة ، بيروت ، لا . ت .) ، ص ص . 36-30 ، 41-40 ، 55-54 .

(٥٨) انظر ، على سبيل المثال :

- فاخوري ، الباب ، ص . 131-129 .

(٥٩) انظر :

- فاخوري ، الباب ، ص . 33 .

(٦٠) انظر في معظم فصول وأقسام كتاب الفاخوري ، الباب .

(٦١) فاخوري ، الباب ، ص . 67 .

(٦٢) فاخوري ، الباب ، ص ص . 46-31 .

(٦٣) عمر فاخوري ، أديب في السوق ، (بيروت ، 1944) ، ص ص . 59-58 .

الرمزي الأسطوري وحاوي (في مسيرة الشعر العربي المعاصر)

[اعتمدَتْ تقييم هذه الدراسة إلى أجزاء ثلاثة أساسية . أولُها يُحاول أن يُقلّلَ رقية تحليلية للدور الرمزي / الأسطوري في الفعل الشعري بصورة عامة . ثانِيها يسعى إلى استعراض مُوجزٍ لِتَوْجِهِ الشِّعر العربي المعاصر نحو الرمزي / الأسطوري ؛ كما أنه يُحاول أن يُلْمَ بِصورة خاطفة بعضَ أبرز نتائج هذا التَّوْجِهِ لدى بعضِ أهمِّ رموزه بينَ الشِّعراء . أمَّا الجزء الثالث فَيُرجى أن يكون مُحاولة لاستشراق بعضِ جوانبِ الرمزي / الأسطوري في الفعل الشعري عند خليل حاوي] .

I

إن تحقيق الاستمرار ، أو الوصول إلى الخلود أو بعضه ، هو من أبرز هواجس الإنسان الحياتية والحضارية . ومن هنا ، فالمرء يسعى أبداً لبلوغ هذا الهدف : إن كان عن طريق إنجاب الذرية ، أو إقامة النصب واللوحات التذكارية ، أو الانتصارات العسكرية ، أو الاكتشافات العلمية ، أو المعتقدات الدينية والعقائد الفكرية ، أو من خلال العمل الفني . والشعر ، مثل سواه من الفنون التي نمارسها ونعيشها ، طالما يكشف عن هذا الهاجس ويعبر عنه . و « الفعل الشعري » ، بحد ذاته ، يُضحي في بعض معانيه محاولة من الإنسان - الشاعر لتخليد آية معينة من الزمن من خلال فنية تصويرها وعبر توصيلها إلى الآخر / الجماعة . ومن أبرز « تقنيات » هذا « التخليل » هو أن يجعل الشاعر للدفق الوجوداني الذي يُعايشه ويُعيّن توصيله امتداداً / استمراً في الماضي وطموحاً إلى المستقبل . إنها « ضربة » العازف على الوتر : هذه « الضربة »

التي لا يمكن لها أن تُحدث التغم أو الرنة المطلوبة إلا إذا كان الوتر مشدوداً إلى قطبين . وفي حالة « الفعل الشعري » ، فالقطبان الأساسيان هما « الماضي » و « المستقبل » ؛ أما مُنطلق « الضربة » فهو « الحالي » أو « الآني » .

الشاعر ، إذن ، ومن هذا التصور بالذات ، لا يسعى فقط إلى الخلود في الآني من الزمن ، إنه يتطلع أيضاً إلى ربط دفقة الوجوداني بالماضي ، بالتراث : بالذاكرة الجمعية للقوم ؛ عساي يكون أكثر خلوداً وقدرة على التوصيل . ولعله من خلال هذا التصرف يسعى إلى تأكيد قوة حضوره ومحاولته فهر عذاب الفنان وألم الغربة اللذين يعايشهما كل إنسان . ومن هذا المُنطلق ، يمكن للمرء أن يفهم كيف أن « الفعل الشعري » ، في بُعده الإنساني والحضاري الأسمى ، هو انطلاق مباشر من التفاعل الذاتي للإنسان مع اللحظة الراهنة ، تلك اللحظة المتأتية من الإحساس بآنية معينة من الزمن . وإذا ما كان هدف هذا التفاعل هو ربط « الآني » بـ « الأزلي » في سعي ذوب للتجانس مع إيقاع الحياة المستمر والمتجه بضمون إلى « الأبدي » ؛ فإنه يبدو من المقنع أن يرى المرء أن الأشكال والتركيب الرمزية التي اخترعها الإنسان ، وإن كانت تبدو في حقيقة الأمر هادفة « للتَّوحِيد بين الوجود المطلق والشعور »^(١) ، فهي أيضاً وسيلة لتحقيق شيء من التوصيل للمحالة الفنية .

هكذا يأخذ « الرمز » بعده الأساسي في « الفعل الشعري » ، ويصبح أساساً لا غنى عنه في العملية الشعرية . إنه أبرز وأنضج وأقدر أسس عناصر إغنائها بالشعري . ومن هنا ، أيضاً ، يمكن للمرء فهم مقوله شيلر التي تُركَز على أهمية « الرمز » ، والتي تعتبر أن كل ما في الشعر ليس سوى رمز للواقع^(٢) . « الفعل الشعري » ، إذن ، هو « فعل رمزي » يعتمد الإشارة الموجبة ، المُشبعة بالأبعاد والإيماءات ، ليُعبر من خلالها عن معاناه الواقع الفردي / الجماعي في سياق ربط « الآني » بـ « الأزلي » ووضعه ضمن ضمون طموح الحاضر المستمر إلى « الأبدي » . ولعل المرء ، ومن هذا المُنطلق بالذات ، يستطيع إدراك أبعاد مقوله « تين » التي ترى أن العمل الفني هو أبداً علامة أو رمز لإنسانية أو قومية أو عصر^(٣) : « الرمز » ، وبالتالي ، هو أداة اختصار وتكتيف وإيجاز ، وربما تطوير

لتصور معين . هو هذه الأداة الجمالية/ المضمونية التي تنقل الانفعال من سياق «الأنني» الرائع بانتهاء لحظته إلى «القديم» الباقي بديمومة وجوده المتفاعل مع «المطلق الزمني» . إنه وسيلة الرحلة من لحظة محددة في الزمن إلى رحاب الوجود الباقي ؛ وهو أيضاً تلك الوسيلة التي يسعى الفنان من خلالها إلى توصيل المعيوش الذاتي إلى المعيوش الجماعي . ولعل المرء لا يُبالغ إذا ما رأى في «الرمز» منهجاً يتبعه الإنسان للخلاص من تهديد الفنان إلى اطمئنان الديمومة المتجلدة في الماضي ، والمشتركة أبداً نحو الآتي . فـ «الرمز» ، وكما يقرر ديلثي (Dilthey) ، يصبح النموذج الأسمى أو المثال ، كما أنه يُضفي دليلاً للرؤيا الفنية يُغنيها ويساهم في توصيلها . وكما يرى ديلثي ، فالمثالية الأبرز للفن تقع في العملية الرمزية القائمة على نقل ما هو داخلي بسواسطة ما هو خارجي^(٤) . ولعل في هذا ما يفسّر محاولة الشاعر للتخلص الدائم من محدودية المكتوب للوصول إلى رحابة المعيوش ؛ وذلك كي لا يعود عندها للمكتوب أن يكون حاجزاً أو عدواً لحيوية الفكرة . وهكذا ، فـ «ال فعل الشعري» ، باعتماده «الرمز» ، يُضفي نابضاً بقوة الحياة المستمرة والمتطرفة دائماً . ولعل في هذه الرؤية لدور الرمز في الحياة الإنسانية ما يُوضّح الرأي القائل بأن «الإنسان حيوان رامز»^(٥) .

هناك من يرى ، أيضاً ، أن لغة الرمز الشعري تنقل الإنسان من الفيزيائي إلى النفسي والحيوي^(٦) . فالرمز ينطلق من مقوله محسوسة معروفة ، أو توحى بأنها معروفة ، بما تكتنزه من مضامين واضحة أحياناً أو مبهمة في أحياناً أخرى . فهو يضع الملموس الحسي في مستوى المعنوي والحيوي ؛ وبذا تبتعد المعرفة الإنسانية من حَيْز الموضوعية/ العلمية لتصل إلى آفاق الذاتية/ الفنية . ومن هنا ، يمكن القول إن قمة الفعل الشعري الفنية ، في بعدها الإنساني الحيوي ، هي أبداً في ارتباط هذا الفعل بـ «الرمزية» . وكلما ازدادت درجة الرمزية ، كلما ازدادت وعمقت درجة الفنية في العمل^(٧) . فالرمز يُعدُّ غني جداً ، وهو يقول أشياء كثيرة تختلف باختلاف المتنقي ، وطبعاً باختلاف معارفه ومناسبي ثقافته ومستوى طاقاته على التخيّل وإغناء الرؤيا الفنية . وهكذا يتمحول العمل

بواسطة الرمز من التقرير المجرد إلى الفعل المبوي الذي يظل متفتحاً على الاحتمالات الالامتاهية ؛ كما إنه يظل قادراً على توفير نوعية معينة من التوصيل . وهكذا ، أيضاً ، يتحول الشاعر ، مع الرمز ، من إنسان يُقرّر حقيقة إلى فنان يدعو الآخر ، المتلقي للعملية الفنية ، إلى حياة مختلفة . ولعل المرء يستطيع أن يُذرِّك من خلال هذا التصور ما يُذكَرُ عن مقوله هائز ساكس (H.Sachs) التي ترى في القصيدة مجرد حلم يقطنه اجتماعي^(٨) . الإنسان غالباً ما يتعامل مع الواقع من خلال التقرير ؛ أمّا الحلم ، فإنه مجال الرؤيا والافتتاح المستمر على الأبعاد الواعدة .

الرمز ، من هذا المنظار ، يخرج عن حدود الموضوعية واليقينية العلمية التي تكتنف الرمز العلمي . انه هنا الرمز الإستطيقي ؛ الرمز الذي ينشق من ويعود إلى « انطباعات ذاتية وأحوال وجданية » ؛ هو الرمز الذي « ينكشـف في مجالات الإبداع الفني »^(٩) . إنه الرمز الشعري .

وما الأسطورة ، ضمن هذا التوجه ، إلا غنى رمزي . إنها تعتمد الرمز ، تنطلق منه ، تُشـري أبعاده ، تَطـوّر في رؤاه ، تتـوسع ، وتـصبح رمزاً مركباً / « مشغولاً »^(١٠) . وربما كانت الأسطورة فعلاً رمزاً مركباً فيه تفاعل مستمر لا ينتهي في توجه نحو الماضي أو الحاضر ؛ بينما الرمز بحد ذاته هو فعل بسيط غير مركب . كلاماً نوع من العلاقات الوجودانية المبتعدة عن « موضوعية » الموجود : المعرفة العلمية ، والمتوجهة أبداً نحو « ذاتية » الموجود : المعرفة الفنية . وربما كانت الأسطورة ، بحكم كونها رمزاً مركباً / مشغولاً أقدر على أن تكون مركباً أوسع لأكثر من فكرة وبعد ورؤيا . ومن هنا ثانـي الأسطورة واعدة بمعنى أقدر على شمول الرؤى المركبة . هكذا يمكن للمرء أن يفهم قول فيبيه (Vinet) الذي يرى فيه أن الأسطورة تقود إلى نقطة الاتصال بين الخير والجميل ، بين الواقع والمثالي^(١١) . ويمكن للمرء بالتالي ، أن يقول إن الأسطورة تقود إلى الأرض الحقيقة للشعر . ولعل القول بأن الأسطورة قد انبثقت مُفلَّفة بالدين ، كما أن الدين نشأ مُفلَّفاً بطبع الأسطورة^(١٢) ، يجد مجالاً أوسع لفهمه من خلال هذه الرؤية .

ويمكن النظر إلى الأسطورة ، في هذا السياق ، باعتبارها نوعين أساسيين : أحدهما يهتم بالقدسية ، وثانيهما يركز على الإنساني . ولعل الأسطورة القديمة / البدائية اهتمت بالرؤى القدسية : كان الأساس والتوجه فيها نحو الإله ودنيا الألوهة . إنها محاولة لتفسير العالم الإلهي ، لاكتشافه وإدراكه ، واكتناه أبعاده . هي مسيرة نحو القرى الغريبة ، نحو المجهول المسيطر . أما الأسطورة المنشقة عن العالم المتحضر فلعلها أكثر اهتماماً بالإنسان . إنها في معظم توجُّهاتها محاولة لتفسير الإنسان ، لاكتشافه وإدراكه ، وطبعاً اكتناه أبعاده .

II

مع هذا الفهم لتنوع مسيرة الرمزي / الأسطوري يمكن للمرء أن ينظر إلى بعض نواحي الشعر العربي المعاصر الذي ، وضمن تطور الشعري فيه ، حاول في العقود القليلة الماضية أن يُركِّز على الرمز والأسطورة^(١٢) ، وأن يعمل على استعمالهما مركباً أساسياً للوصول إلى الشعري حقاً . وهكذا بروز جماعة من الشعراء غرفت من الرموز والأساطير ، تحاول أن تقترب بواسطتهما من الإنساني والفنِّي بشكل عام . حاولت هذه المجموعة ، وربما من خلال ثقافتها وطموحها ، وفي بيئة تسعى نحو « الإنساني » ، دون أن تفقد « القدسي » أهميته ، أن تنقل الشعر العربي إلى مرحلة هي أعمق في الغنى الشعري وأوسع في المضمون الإنساني ، وأعرق في المعرفة الفنية ، وأقدر على ربط الآني بالآزلي والأبدى . ولعل طموح هذه المجموعة واعتمادها على الرمزي / الأسطوري يمكن أن يُفسَّر في توجهها العملي من خلال رأي كارل يونسخ (C.Jung) الذي يعتقد بأن كثيراً من الخبرات التي وإن لم تحصل للفرد المعاصر فإنها قد حصلت لأسلافه . وهكذا ، وعبر امتداد التاريخ ، فإن هذه الخبرات تركت بصمات نفسية على تركيب الفرد الذهني الذي توارثه عن هؤلاء الأ előf^(١٤) . ومن الواقع في ذاكرة الجماعات ونفسياتها العامة ، أن بعض صور الموضوعات التراثية تبقى في المخيلة العامة للمجموعة ؛ وتبقى هذه الموضوعات محفوظة ببعض قيم جمالية معينة^(١٥) . وهنا كانت محاولة هؤلاء الشعراء في الاستفادة من هذه الموضوعات : إن كان على مستوى البعد

المضموني أو على مستوى القيم الجمالية . وفي الواقع ، فإنه ، ومن خلال الطاقات الفنية الإبداعية للشاعر ، يستطيع هذا الأخير الإستفادة من المستويين المضموني والجمالي معاً ، وضمن وحدة عضوية لا انفصام لها في تحقيق هدفه الشعري وتوصيله .

الأسطورة ، إذن وكما يقول عز الدين إسماعيل ، ليست مجرد نتاج بدائي يرتبط بمراحل ما قبل التاريخ أو بعصور التاريخ القديمة في حياة الإنسان^(١٦) . ومن هنا ، يمكن للمرء أن يحكم بصوابية توجُّهه جيل من الشعراء العرب المعاصرين إلى الأسطورة . فالمجتمع العربي ما زال منغمساً في التقديسي ربما قدر انغماسه في الإنساني . والمنطق العلمي في هذا المجتمع ما زال بحاجة إلى قطرات من « قنديل أم هاشم »^(١٧) يتأنى وإياها ليتحقق بعض الظموحات المعقودة عليه . وإذا ما تذكر المرء أن الحضارة لم تظهر إلا بالأمس القريب ، بعد ماضٍ في البدائية لا يمكن تحديد مداه^(١٨) ، فإنه يكون صحيحاً جداً ، وفي هذه البيئة بالذات ، القول « بأن الشعر لم يكن في يوم من الأيام أقرب إلى روح الأسطورة منه في الوقت الحاضر »^(١٩) .

فمن خلال محاولة الشعر العربي المعاصر الابتعاد عن الذاتية الفردية ، تلك التي تعود عليها رواد التوجه الرومنطيقي العربي ، ومن خلال سعيه للتعمير عن موضوعات الحضارة الإنسانية ، وتنوّه إلى الكشف والسؤال اللذين يُبَرِّان حقائق الحياة والوجود ؛ بات طموح الشاعر العربي المعاصر أن يعود إلى « الدور الذي كان له في بداية الحضارة الإنسانية حين كان نبياً وكاهناً وساحراً وقائداً سياسياً واجتماعياً »^(٢٠) . ويفيدو من تفحص لنتائج هذه المجموعة من الشعراء مثل بدر شاكر السياب وخليل حاري وعبد الوهاب البياتي وصلاح عبد الصبور ويونس الخال وأدونيس ، إنها توجهت نحو الرموز الأسطورية ، أكثر مما ركزت على الأسطورة بحد ذاتها ، أو على الرمز متفرداً ، في سبيل تحقيق الفعل الشعري^(٢١) . وأبرز هذه الرموز الأسطورية ، كما يذكر عز الدين إسماعيل ، هي شخصوص مستمدة من التراث المحلي مثل عشتروت وأيوب والسندياد ، أو هي مستخرجة من التراث الإنساني المنطلق من الحضارة الغربية

مثل سيزيف وهرقل وسقراط ، إلى جانب بعض الرموز الأسطورية من الشخصيات الأسطوريين الأفريقيين^(٢٢) .

في خضم هذا الغرف الشيق من بحر الرمزي / الأسطوري في الشعر العربي المعاصر ، لم تكن القدرة واحدة أو الغاية واحدة ؛ وكذلك التائج . فقد اختلفت الأحوال من شاعر إلى آخر ، ومن مرحلة إلى أخرى ، بحكم عوامل متعددة لعل من أبرزها الشخصية والثقافة ، والبيئة والتقنية الفنية وكذلك المرحلة التاريخية . فقد نشأ ، على سبيل المثال ، لدى السينما في «أنشودة المطر» وأدونيس في بكرة شعره ، كما يقول مثير العكش ، «عشق مفرط للرمز والأسطورة والمونولوج (النحوى)»^(٢٣) .

وقد اعتبر بعض النقاد ، أن هذا «التلقي» بين الأشكال والموضوعات قد حقق الحرية المفرطة التي يطمح إليها الشعر بعيداً عن (باستيل) اللغة ، وتقريراً بين الجوانية والبرانية » ؛ غير أن هذا الاعتقاد قد رد عليه بأنه «زاد من تعقيد الأداء ، وبعده عن الداخل ، وحول الشعر إلى إنشاء خيالي لا يستطيع المتلقى أن يلحق به إلا بمعجم مفصل لأساطير العالم»^(٢٤) . والسينما ، بصورة خاصة ، كما يذكر محمد مبارك ، كان حريصاً بشكل أساسي على «أن يتميز عن حوله بما يدلّ به من ثقافة أجنبية واطلاع لا يملكه سواه»^(٢٥) . وإن كان السينما قد استطاع في بعض مراحل إنتاجه التالية أن يصل إلى تطوير في استعماله للرمزي / الأسطوري . فبعد مرحلة جمع الرمزي / الأسطوري ، لعبة فسيفساء يُزيّن بها «الفعل الشعري» ويتميز من خلالها بسمعة الغنى الثقافي المفرد ، توصل السينما إلى مرحلة «التمثيل والخلق وكأن ما تراكم لديه من موجود المرحلة الأولى جعل الانتقال إلى مرحلة نوعية جديدة ضرورة ليس له إلا أن يتمثلها»^(٢٦) . غير أنه ، وربما بسبب ظروفه الحياتية والتفسية الخاصة ، اضطر إلى نسيان «رسالته الفنية» الأمر الذي «آب به إلى تشيشات المرحلة الأولى من حياته حيث غلبة النازع السلوكى والرؤيا الشكلية للأسطورة»^(٢٧) . أما مع البياتي ، فعلل الرمزي / الأسطوري أضحي نوعاً من التمايل . إنه وكما يبدو ، ذلك الرابط الذي يجمع بين ثالوث : الشاعر - المعاناة - التاريخ . هو

عملية إسقاط تتسلل الماضي الجماعي لتربيطه بالمعاناة الفردية . وهكذا بات «الحلّاج»^(٢٨) ، على سبيل المثال ، «هو البياتي نفسه» ، وأضحى الرمزي / الأسطوري ، ههنا ، نافذة يطل منها الشاعر لا ليروي مأساة الحلّاج ، «بل ليروي مأساة البياتي ... وMaisa الشعوب العربية»^(٢٩) . ويمكن القول ، في هذا المجال ، أن الرمزي / الأسطوري بات وسيلة تربط الآني بالأزلي .

أما الشعر الحضاري ، والذي كان من الهواجس الأولى التي دعت شعراء هذا الجيل إلى تلمس الرمزي / الأسطوري وسيلة لتحقيقه ، فهو ليس مجرد استخدام بسيط لهذه العناصر ، إنه ، وكما سبقت الإشارة ، « موقف يصهر الفكر الوعي والرؤيا المستقبلية والاستيعاب النبدي للماضي»^(٣٠) . ومن هنا يترتب على الشاعر المعاصر «أن يخلق السياق الخاص الذي يناسب الرمز ، لأنه إذا استخدم الرمز منفصلاً عن السياق ، كان ذلك نوعاً من الرمز الرياضي أو اللغوي»^(٣١) . ولعل باستطاعة المرء ، ومن هذه المنطلقات بالذات ، أن يتفكير في شعر خليل حاوي ومعايشته للرمزي / الأسطوري .

III

هناك من يرى في تجربة خليل حاوي أن الشاعر «عانى المسألة الحضارية معاناة شخصية و يومية ... فائحد لدبه العام والخاص في تجربة شعرية عبرت عن ذاتها بالرمز والتموذج الأصلي»^(٣٢) . لقد تطورت المسألة ، إذن ، من حكاية عقدة مُعيَّنة في المخزون الثقافي ، أو عملية التداعي مع الرمزي / الأسطوري ، أو التماشيل معه ، أو اعتماده قناعاً فنياً لرواية معاصرة ، إلى قضية وجود أساسي . هو حضور لا وجود إلا من خلاله ، ولا تتحقق لل فعل الشعري برقياه إلا فيه . ولعله من المستحسن ، قبل البدء باستعراض الرمزي / الأسطوري في شعر حاوي ، أن يُركّز المرء على بعض المنطلقات الأساسية في فهم تجربة هذا الشاعر .

خليل حاوي رأى أن مهمة الشاعر العربي الحديث تكمن في قدرة هذا الشاعر على أن «ينفذ بحسه وتجربته إلى أعماق قضايا العصر»^(٣٣) . وهذه المهمة أو المحاولة هي ، كما يرى حاوي نفسه ، «محاولة عسيرة تقتضي القدرة الفائقة على معاناة الحياة بقدر ما تقتضي القدرة على التعبير عن تلك

المعاناة»^(٣٤). فالقضية لديه لا تتحصر في المعاناة أو التجربة، بل إنها تمتد إلى موضوع التعبير عن المعاناة؛ هذا التعبير الذي يهدف إلى توصيل المعاناة/ الرؤيا إلى المتلقى. وحاوي نفسه اعتبر أن «مهمة التوصيل» تلي مهمة أصالة التجربة في الأهمية^(٣٥). وهو كذلك، ومن جهة ثانية، رأى في الرمز أساسية نوعية في البناء الشعري: « فهو صورة كلية تشيع في مفاصل القصيدة وأجزائها دون أن تبرز معالمها واضحة سافرة»^(٣٦). ولا يكتفي حاوي بهذا القدر من التنظير للفعل الشعري من خلال الرمز، بل هو يعطي للرمز صفة خاصة. الرمز عنده لا ينهض «بهذه المهمة الكبرى ما لم يكن أسطورة تراثية شعبية قائمة في ضمير الأمة»^(٣٧).

ولعل حاوي انطلق في هذه الرؤيا لدور الفعل الشعري العربي ولأهمية الرمزي/ الأسطوري فيه من ثقافته الواسعة والغنية التي قبسها من تعمقه في الحضارتين العربية والغربية، ومن قراءاته الكثيرة المتنوعة، وإحساسه المرهف، وحسه العميق. غير أنه من الملفت للنظر أن مجمل هذه الرؤيا عند حاوي، أو الخطوط الأساسية فيها، تتشابه إلى حد كبير مع رأي لـ أنطون سعادة في ما يسميه الأخير «بأدب الحياة» ويعبر سعادة عن هذا «الأدب» بقوله: «الأدب الذي يفهم حياتنا ويرافقنا في تطورنا ويغير عن مثلنا العليا وأمانينا المستخرجة من طبيعة شعبنا ومزاجه وتاريخه وكيانه النفسي ومقومات حياته»^(٣٨). ففي هذا التوجه ما يستدعي إلى الذهن مفهوم حاوي، السابق ذكره، للرمز والأسطورة في الفعل الشعري. فالقارب واضح بين أدب يعتمد مثلاً علينا مستخرجة من أمانى الشعب وتاريخه ومزاجه النفسي ومقومات حياته وبين الرمزي/ الأسطوري المنبثق من ضمير الأمة والمعبر عن طموحاتها وآليه حال، فسعادة هو مؤسس «الحزب السوري القومي الاجتماعي»، أما حاوي فقد انتسب إلى الحزب منذ أوائل تأسيسه سنة ١٩٣٣ وهو في الخامسة عشرة من عمره؛ وكان، عهد ذاك، متھماً لرئيسه أنطون سعادة ابن بلدته الشوير. وإن كان حاوي قد انفصل عن هذا الحزب بعد إعدام سعادة وما عقب ذلك من نشوب خلاف فكري بينه وبين بعض أركان الحزب^(٣٩)؛ فإنه من غير

المستبعد ، إطلاقاً ، أن يكون قد اكتنر في لا وعيه أو وعيه الثقافي بعض المقولات الأساسية من فكر سعادة . ومن هنا ، يكون من الجائز أن يربط المرء بين بعض آراء سعادة في الأدب وبعض الأبعاد التنظيرية والتطبيقية التي شعى حاوي من خلالها ليتحقق وجوده الشعري . ولعل مما يساعد على تأكيد هذا التوجه في ربط تأثر حاوي ببعض آراء سعادة ، أن حاوي يناقش سنة ١٩٧٣ تجربة سعيد عقل في « بنت يفتح » ، خاصة من جهة مفهوم الأسطورة واستخدامها في الشعر ، بمنطق وتحليل يذكران كثيراً ، إن لم يتشاربها في كثير من جوانبها ، مع ما قدمه سعادة من تحليل لـ « بنت يفتح » قبل ذلك بحوالي ثلاثين سنة (٤٠) .

أياً تكون الأمور ، فعلل المرء لا يبالغ على الاطلاق إذا ما قال إن الرمزي / الأسطوري يشكّل الماء والدقائق في عجينة خليل حاوي الشعرية . فهذا الشاعر العربي الذي رأى في الشعر فعلاً فنياً حضارياً هادفاً لا يمكن له أن يُعتبر عن نفسه إلا من خلال الرمزي / الأسطوري ، سعى دائماً ليتحقق هذه الرؤية . ومن هنا ، فإن الباحث يجد الرمزي / الأسطوري في كل شعر حاوي ، في كل دواوينه وقصائده الطويلة منها أو القصيرة ، وفي أجزاء كل قصيدة . فالنهر ، الرماد ، الناي ، الريح ، البيادر ، الجوع ، الرعد والجحيم (٤١) ، وكذلك البحار ، السدروش ، جوف الحوت ، سدوم ، الجلجلة ، الجنسر ، البصارة ، السندياد ، الكهف ، الجنية ، رسالة الغفران ، صالح ، ثمود ، الجنوب ، المصطفى وشجرة الدر (٤٢) ، كل هذه عوالم متشابكة مترابطة متفاعلة من الرمزي / الأسطوري . أكثر من هذا ، فإن حاوي نفسه قد تحول في سيرته كلها رمزاً / أسطورة . لهذا كله ، فإن ملاحة كل الرمزي / الأسطوري في الفعل الشعري لخليل حاوي تحتاج ليس إلى دراسة واحدة ، أو إلى جهد فرد بل إلى أكثر . إنه عمل يتطلب دراسات كثيرة ، متعددة الجوانب ، متنوعة المناحي والرؤى ، تتعاون فيها المناهج الدراسية والتحليلية المختلفة ، ويتناعلم من خلالها الباحثون المتخصصون لاستكشاف آفاق الفن الرسالي (أو الرسولي - بالمعنى الشعري) في شاعرية حاوي . ومن هنا ، فإن الطموح الحالي هو أن

تكتفي هذه الدراسة بإضافة بعض جوانب لمذاق من الرمزي / الأسطوري في شعر خليل حاوي ، والتي قلما ناقشها الباحثون ؛ لعل في هذه المحاولة للإضاءة ما يُكَوِّن دعوة للآخرين ، للمشاركة في هذا الجهد !

« في جوف الحوت » هو النشيد أو القصيدة الثامنة من « نهر الرماد » ، ديوان حاوي الأول الذي كتبه ما بين عامي ١٩٥٣ و ١٩٥٧ ؛ تلك المرحلة الغنية من تجربته الحضارية بين بيروت وكيمبريدج ، بكل ما تعنيه هاتان المديستان من رموز ثقافية وحضارية وأبعاد إنسانية وغنى فكري ومادي . « في جوف الحوت » ارتباط مباشر بذلك النبي / المُفَكِّر / المُصلح / القائد / الشاعر الذي كاد اليأس من النجاح أن يقتله ، فكانت له استراحة في جوف حوت عظيم يتأمل ويتفكر . إنها أشياء من حكاية النبي يونس (يونان) الذي كفر ، أو كاد ، برسالته التي أُقيمت على عاتقه وحمل أمانة توصيلها . أمّا حاوي ، فقدَمَ هذا النشيد / القصيدة بعد أن طُوِّفَ مع « البحار والدرويش »^(٤٣) بحثًا عبر حضارات العالم والذات ومواجهه للفشل والموت ، وبعد معاناة أوجاع الخيبة والوصول إلى الكفر بكل شيء في « ليالي بيروت »^(٤٤) ، وبعد أن وصل إلى ما يُشَبِّه رفض استمرار الحياة في « دعوى قديمة »^(٤٥) ، ورفض الماضي في « نعش السكارى »^(٤٦) ، وبعد ما رمى بالمعرفة المتوارثة في « جحيم بارد »^(٤٧) ؛ أصرَّ على مفارقة كل ما هو واقع في « بلا عنوان »^(٤٨) ، ليطلق نحو الجديد من مغامراته الحضارية في « الجروح السود »^(٤٩) ، أحسنَ بأن هذه الانطلاقة تحتاج لبعض تَمْهُلٍ ، لشيءٍ من التروي . فلا بد عنده ، عهد ذاك ، من اكتشاف يقين يوصله إلى مرحلة البناء الصامد . وهكذا تأتي « في جوف الحوت » ارتباطاً عضوياً أساسياً في تطور تجربة الشاعر وفي بنية « نهر الرماد » بكليتها . كما أنها تأتي لتكون بعداً رمزاً أسطورياً ارتبط فيه الآني بالازلي والأبدى معاً . فقارئ حاوي لا يشعر بغريبة هنا . إنَّه يفهم كل الحكاية ، ويعيش في ملامح الأجواء التي يغيّها حاوي مع اسم النشيد / القصيدة . حكاية يونس (يونان) والحوت معروفة لدى كل الناس ، وعلى كل مستوياتهم الثقافية والاجتماعية والبيئية ويفقى دور المتنقي ، كي يتجلوب مع الرمزي /

الأسطوري ، وفق الطاقات التي يحتملها هو ويقدر عليها . حاوي قدم « المفتاح » ودعا إلى دخول « القلعة » المنددة الحجرات والقاعات والمرeras . جاء دور المتكلمي ، ليتفاعل مع « المكتوب » وليتبع عن هذا « التفاعل » الفعل الشعري الأساسي : « المعيش » . مع « في جوف الحوت » يبدو واضحاً جو التساؤل / التفكير والقدرة على اكتشاف الواقع بكل أبعاده . التساؤلات تبدو في أكثر من مكان ، ومع أكثر من كلمة وصورة من التشيد / القصيدة مثل :

« وَمَنْ يَمْهُلُنَا الْجَلَادُ وَالسَّوْطُ الْمُذْمِنُ؟ » *

« وَمَنْ يَخْجُلُ مَصْبَاحَ الْخَفِيرِ؟ »

« وَمَنْ يَحْتَضِرُ الضَّوْءَ الْمُقْتَيِّ؟ »

« أَتَرَاهُ كَانَ لِي دُنْيَا سَواهَا؟ »

« أَتَرَاهُ كَانَ لِي يَوْمَ مَعَافِي؟ »

أما اكتشاف الواقع ، ف يأتي واضحًا : يذبح من الوريد إلى الوريد في جو صوفي يبتعد فيه الفكر عن الحس ليكتشف موقع المادي من حياة يمكن لها في نهاية الأمر أن تثورَ من جديد :

« كُلُّ مَا أَغْرَفَهُ أَنِّي أَمُوتُ

مُضْنَأً تَافِهًةً فِي جَوْفِ حُوتٍ » .

أوليس في هذا الفعل الشعري ما يوثق الرابط الأساسي بين حاوي / الشاعر المجهد من تعب البحث الحضاري الذي كاد أن يصل معه إلى ظلام الكفر في سديم عجيب ، وبين النبي يونان يقول للرب :

« لأنك طرحتني في العمق في قلب البحار فاحتاط بي نهر . حازت فوقني جميع تياراتك ولتجعلك . فقلت قد طردت من أمام عينيك » (٥١) .

أو ، لا تُشبه هذه المعاناة المتباينة ، مع حاوي ، باكتشاف الواقع

السيء» ، بالاعتراف به ، بالغوص في تقريريته وجحيمه ، والتساؤل عن مدى سيطرة هذا الواقع ومدى قدرة هذا المعناني له على الخلاص منه ، بحكاية يونس كما يرويها النص القرآني :

﴿إِنَّ يُونُسَ لَمِنَ الْمُرْسَلِينَ . إِذَا أَبْقَى إِلَى الْفَلَكِ الْمَشْحُونِ . فَسَاهَمْ فَكَانَ مِنَ الْمُذَخَّضِينَ . فَالْتَّقْمَةُ الْحَوْتُ وَهُوَ مُلِيمٌ﴾^(٥١).

وفي جوف الحوت عاود يونس النبي التفكير بحسرة ويأس :

﴿إِذَا نَادَى رَبَّهُ وَهُوَ مَكْثُومٌ﴾^(٥٢).

وهكذا استطاع حاوي أن يوحّد الآني بالأزي، ، بالثقافة الجمعية للأمة ، لينطلق من هذا كله ، في تفجر عاصف عبر الفعل الشعري محاولاً استكشاف آفاق الآني / الأبدى ! إن الرزمي / الأسطوري المتتشل في «في جوف الحوت» ، الذي استمدّ حاوي منطلقاً من التراث الجمعي للمخاطب ، لم يكن بهدف إظهار غنى ثقافي معين أحبّ الشاعر أن يُيهي به معاصره . فالمادة التراثية في «في جوف الحوت» معروفة ومفهومة ، على مستويات متعددة ، من قبل كلّ الناس : من الآتي الساذج إلى المثقف صاحب المعرف المتشعبه والموسوعية ، إلى المععن في الرؤى الفلسفية والصوفية . ولم يكتف حاوي بعملية إسقاط يمارس من خلالها تمثّل نفسه في شخصية النبي يونان يونس . لقد انطلق من مبدأ معاناة القائد الخائب المفجوع في يونان (يونس) ليُعبر ذاته ويبلغ من خلال هذا العبور إلى المتلقى المتفاعل مع النص الشعري . فلم يعد الرزمي / الأسطوري هنا علامة معينة للدلالة على عقيدة أو أفكار محددة . الرزمي / الأسطوري أصبح ساحة واسعة هي القدر على احتواء الرؤيا والانطلاق بها . وكان حاوي في هذا الاستعمال للرمزي / الأسطوري استطاع تأكيد قدرته الفنية وعمق الحدس لديه بتحويل العلامة إلى رمز يتجاوز مادته المباشرة ليصل إلى مستوى المعاناة الشاملة . وكان كلام عز الدين إسماعيل عن كيفية النظر إلى الرمز في الشعر تأتي لتأكيد خطة حاوي ومنهجه . وفي هذا الصدد يقول إسماعيل إن «النظر إلى الرمز في الشعر بوصفه مقابلًا

لعقيدة أو لأفكار بعينها يخضىء معنى الرمز الفني ورمزيّة الشعر أجمالاً»^(٥٣). من هنا ، فقاريء حاوي لا يمكنه الاكتفاء بمجرد القراءة ؛ فمن خلال وجود الرمزي / الأسطوري يجد ذاته وقد انجمست في لجة الصراع ، وأصبح هو نفسه النبي القائد المفجوع برسالته وأناسه . إضافة إلى هذا ، تعمق التفاعل الشعري الذي تؤمنه قراءة التشيد / القصيدة يحضر القارئ على متابعة المغامرة / القراءة مع حاوي . يتحول المكتوب من جموده إلى فعالية المعيوش . عذاب حاوي لا يعود تقريراً عن عذاب ؛ يُصبح رحلة يشارك فيها المتلقى عناء التجربة ، ويجد نفسه أمام دعوة متابعة التفاعل . هكذا يتمكن حاوي من الدعوة إلى الآتي ، لا من خلال خصوصية هذا الآتي المتوقعة ، بل من خلال وجوده المطلق . نهل يمكن أن يظل حاوي وقاريء شعره « مضافة تافهة في جوف حوت » ؟ هكذا يبدأ التحدي من جديد . وسر الحياة إنها دائمًا تحديًّا كبير للموت . إنها التحدى الأشمل للتفاهة والضاحالة والفناء . هي دعوة مستمرة للمجد . وبالتالي ، فلا بدّ للمتفاعل مع نص حاوي من أن يقبل التحدى ، كما قبله الشاعر نفسه ، ويتبع معه السفر في الوجود الحضاري .

« جنية الشاطئ » هو عنوان القصيدة الثانية من مجموعة « ينادر الجوع » التي نُظمت ما بين ١٩٦١ و ١٩٦٤ . في هذه المجموعة يتبع حاوي رحلته مع الروايا الحضارية ، ويعاني في الكهف^(٥٤) تحرق الأمل وتجمده ليصل مع « جنية الشاطئ » إلى معاناة جديدة . ومن الملاحظ إن « جنية الشاطئ » هي من القصائد القلائل في مجموعة حاوي التي يُمهَّد فيها الشاعر لقصيداته بمقدمة موجزة تشرح أشياء من أبعادها أو توضح بعض الرمزي / الأسطوري الذي فيها^(٥٥) . ولعل في هذه الممارسة من قبل حاوي ما قد يدعو بعض دارسيه إلى التساؤل عن مدى انسجام هذه المقدمات للقصائد مع مقولته التي ترى ضرورة أن يكون الرمز منبثقاً من ضمير الأمة ومن ثقافتها وتراثها ، كما سبقت الإشارة آنفاً . فإن كان الرمزي / الأسطوري مزروعاً في تاريخ الأمة وفي وعيها أو لا وعيها الثقافي ، فالقاريء ليس في حاجة وبالتالي لمن يدلّه على هذا الرمز أو يشرح له بعض أبعاده . ومن هنا ، فما معنى ، أو ما جدوى تقديم

والتمهيد له قبل معاишته في القصيدة؟ لا يعتبر مجرد التقديم أو التمهيد شكّاً أساسياً في قدرة القارئ على التعرف على الرمزي / الأسطوري والتناغم معه؟ لا يعتبر توجيه القارئ، بهذا الأسلوب افتتاحاً على قيم الرمزي / الأسطوري في الفعل الشعري كما كان يتوصّه حاوي؟ لكن ، على الباحث لا ينسى أن حاوي كان بين الرعيل الأول من الشعراء العرب المعاصرين الذين استخدمو الرمزي / الأسطوري ؛ وربما كان بين قلة حاولت التعامل مع الرمزي / الأسطوري للوصول إلى أعمق المعاناة الإنسانية الحضارية . ولعله ، وبالتالي ، ومن خلال تلك المقدمات وإن قل عددها ، كان يسعى ، بانفعال الرائد ، إلى الإعلان عن توجّه تجربته مع الرمزي / الأسطوري مُحدّداً الأعمق التي يبغى الوصول إليها . من جهة ثانية ، فحاوي ، عهد ذاك ، كان يخاطب جمهوراً قد تحتاج بعض جماعات منه إلى إضاءات معينة تُسّرّ لها التفاعل مع هذا الجهد الشعري « الجديد » .

على أية حال ، « جنّة الشاطئ » تأتي متناسبة في مرحلة كتابتها مع تجربة خليل آنذاك حيث كان قد رجع حديثاً من كيمبريدج ، يحمل بيد شهادة الدكتوراه تدعوه ليكون من بين أفراد الهيئة التعليمية في الجامعة الأميركيّة في بيروت ، وباليد الأخرى الآلق العابق بالشاعر الذي انتشرت قصائده في العالم العربي وتبوأ مكانة بارزة في دنيا الشعر العربي المعاصر . وبين هاتين اليدين تبرز نفسيّة حاوي وشخصيّته المتاججة بين ران التّبّوّة والرسالة والرغبة في الفعل الحضاري والتغيير . في هذه الأجواء يُضمن خليل بالواقع المترسخ في نفوس الناس وفي تضاريس عقولهم ا وكان بالصدمة نيران تفجع خليل العائد جذلاً طر Isa ليلبلغ « رسالته » ويمارس « رؤاه » . ولعل المرء يمكنه ، من هنا ، رؤية الرابط الأساسي بين خليل وجنة الشاطئ : تلك الغجرية التي رأى فيها الشاعر « خير رمز للمحیة المندفعة ، ولشجرة الحياة : تفاحة الوعر الخصيّب ، ولقدرة الإنسان في حال البراءة على الاندماج بعناصر المحیة في الطبيعة : وعول الجبل وخيوط البحر »^{٦٦} . والغجرية المنطلقة من الحرية والمحیة تُضمن بالمدينة . يعصى على حيوتها وانطلاقها وبراءتها فهم « الشريعة » . ويأتي

الكاهم ، « رمز الذات والحضارة معاً في حال الاحتقان الذي يحول الحيوية إلى كبريت ونار مجرمة »^(٥٧) ، ليترجم الفجرية . تبعدها عن انطلاق الشاطئ ورحابته . يحبسها في قفص المدينة ورعبه . وتبدأ مع هذا الفعل معاناة جديدة للفجرية : جنون تربض فيه « براءة موجعة »^(٥٨) .

يأتي الرمزي / الأسطوري مع الفجرية بعيداً ، هذه المرة ، عن الجو الديني . إنه ينطلق من مفاهيم أو دلالات حضارية أو اجتماعية . الفجرية هي دائماً تلك الإنسنة المنطلقة بحيوية ، لا قيد يحدوها ، لا وازع يردها ؛ لعلها الفطرة ، الطيبة ، الإحساس المتفاعل ؛ ولعلها أيضاً غريزة الحياة وحدس الشاعر . ومن هنا يبدأ الربط بينها وبين حاوي الذي كان في كثير من نواحي شخصيته ذلك « الفجري » الممتلىء بالحيوية المنطلقة من أريج عطر بيري^(٥٩) . حاوي كان غجرياً في حرية الرؤيا وعنف الدفق الحياتي . كان البري البري ؛ وكثرة من عايشوه عن قرب لحظوا فيه هذا العنصر الفريد في شخصيته . ومن هنا ، يأتي هذا الترابط والتفاعل المعمق بين شخصية الفجرية وشخصية حاوي بالذات ؛ وبالتحديد حاوي القادر من كيمبريدج بالق الثقافة الغربية ويعدها الحضاري الفكري ، والعائد إلى دنياه في لبنان والعالم العربي بعمق الرؤيا وفهم الموروث والرغبة في التطوير المبني على المعاناة المخلصة . إنه الشاعر / الرسول الآتي بفطرة الرسالة ، المنتصر ب Nirvana صدق الهدف ، المتعمد بماء الرؤيا والحدس :

« هل كنتَ غير صبية سمرة
في خيمِ الفجرِ ،
خيمِ بلا أرضٍ وأوتادٍ وأمتعةٍ تعيشُ »^(٦٠) .

فماذا يحدث ؟ يواجه خليل ، والشاعر فيه بالتحديد ، سدود الجهل وعواقب الجمود ، وأصفاد اللامبالاة ، وسلسل الخوف تربط كل الناس : تقيّد الحركة ، وتقتل الشعري فيهم وربما فيه . كان ذلك في المدينة . ولعل بيروت كانت أكثر من سواها مدينة التجربة المباشرة عند خليل . لكن ، لا بد للمعطاء

من أن يكون كريماً . هكذا يمضي الشاعر في بذله . يغوص في ذاته . يعطي العالم أجمل وأغنى ما عنده . هو الفجرية ، إذن ، التي ما أعطت المدينة إلا أعياداً وخراماً :

« هل كنت في ليل المدينة
غير أعياد البيادر في الحصاد
تفاحة الوعر الخصيب ، وهبت
من جسدي ، دمي ،
خراماً وزاد »^(١) .

وتأتي الفجيعة المرة . هذا العطاء الصادر عن حيوية الموجود ، عن طبيعته وطبيته وصدقه ، هذا البذل النابع من قلب الشاعر والإنسان في خليل يضحي جريمة . نهمة . ولا بد من محاكمة ؛ ولا بد بعدها من عقاب . وتكون القاتحة : العاطي يصبح ملعوناً . الفجرية في براءتها وفطرتها تضحي مرذولة ، ملفوفة بصيت الدمار ، يحكم عليها المؤذن اللثيم بالنبذ واللعنة :

« دمّقت جبيني لغنة حمراء »^(٢) .

وتعود الفجرية إلى الظلام ، إلى عتمة الوحدة ، إلى جوف الذات تخفي بمفرداتها . وهناك ، هناك فقط ، ينخل عنها سحر المدينة ؛ وترجع ، في تلك الوضعية فقط ، « تفاحة الوعر الخصيب » .

من هنا ارتبطت مأساة خليل بفاجعة الفجرية . ومن مأساة خليل انطلقت مهزلة جهد كل قائد / منير / مهدي يسعى إلى زرع النور . يُضئُّم . يُلعن . يُنبَّأ . ولا يبقى له إلا ذاته فقط يلتجأ إليها . وعندما : إما الجنون ، إما الموت ، إما متابعة العرض على الإصبع النازف أبداً من دم الفجيعة . الرمزي / الأسطوري ، هنا ، يتغلّب من حكاية الفجرية التقليدية التي لا تفهمها المدينة فتظلمها وتلعنها ، وتصبح تلك البريئة أداة تخويف للأطفال والتهويل عليهم . الرمزي / الأسطوري ، هنا ، ينطلق من الشاعر ومجتمعه معاً . يواجهه المجتمع والشاعر في آن . يصفّع الاثنين ، ويبيّن دوّيه يجول في أرجاء الكون

من خلال فعله الشعري . حاوي ، هنا ، لم يجسّد مأساة البريء المظلوم ، لم يتماثل معه ليحكى عن معاناته هو ، ولكنه استطاع ، عبر كل هذا ، أن يقدم التفاعل الأبدى الذى سيقى بمحضه كل مجتمع وكل صاحب رؤيا في مجتمع صُمِّت آذانه وجال العمى في رحاب عينيه . إنه حتماً ذلك الرمزي / الأسطوري الذى يأتي توحيداً بين الوجود والمطلق والشعور ، ثم يتحقق توصيلاً بين «المكتوب» والقارئ . ليتاثر بدوراً معطاء في حقل «المعيش» الأبدى . وحاوي كما كان عميقاً في انتقام الرمزي / الأسطوري في «جنية الشاطئ» ، كان ، أيضاً ، عميقاً في فعله الشعري من خلال هذا الرمز .

الرمزي / الأسطوري الآخر في سياق هذه الجولة مع الفعل الشعري عند خليل حاوي هو «أم المصطفى» . وهي عنوان إحدى قصائد مجموعة «من جحيم الكوميديا» التي نشرها حاوي عام ١٩٧٩ . هذه القصيدة ، إذن ، هي من منشورات المرحلة الأخيرة من حاوي ، وتاريخ نشرها يسبق تاريخ قرار حاوي بالرحيل عن هذا العالم بسنوات قليلة فقط . والملاحظ في أعمال هذه المجموعة أنها تقوم على القصائد ، إن لم نقل المقاطعات ، القصيرة أو الصغيرة إذا ما قارناها المرء بما يجده في المجموعات السابقة . ويسعدو أن حاوي ، في هذه المرحلة ، قد وجد في الثنائيات الشعرية القصيرة المكثفة سبيلاً للتعبير ارتاح إليه ، وأيًّا تكون أسباب اعتماده هذا النهج في الفعل الشعري ، فالمعنى أن الدارس لشعره يجد نفسه أمام الرمزي / الأسطوري مائلاً من جديد أمام عينيه . والملاحظ ، هنا ، أن الرمزي / الأسطوري قد دخل إليه توسيع أساسى لم يكن بهذا البروز أو الوضوح في أعمال المراحل السابقة . لم يعد متركزاً بشكل أساسى على دلالات الرمز أو الأسطورة القديمين / البدائيين إن جاز التعبير . أضحت معاصرأ بعض نتاج الحضارة والمدنية المعروفة ، إن جاز التعبير أيضاً . والدارس للمفاصل الأساسية في شعر حاوي ، هنا ، يلحظ بجلاء أن «قطار المحطة» ، أو «في الجنوب» ، أو «أرض الوطن» ، أو «العُكَاز المُعْلَق»^(٦٣) تختلف مناخياً ، وإن لم تختلف في الفعل الشعري ، عن أجواء «الدرويش» ، أو «الجلجلة» ، أو «صالح» أو «ثمود» أو «جوف

الحوت »^(٦٤) ، على سبيل المثال . صحيح أن هذه المجموعة فيها الرمزي / الأسطوري القديم / البدائي مثل « سدوم » و « بابل » ، لكن العنصر الطاغي هو الرمزي / الأسطوري « الجديد » ، وليد الحضارة المعاصرة . ولعل حاوي ، من خلال هذا الفعل ، كان يُعبر عن رغبة أساسية في معالجة للواقع المباشر انطلاقاً من هذا الواقع .

« أم المصطفى » هي بحر تسائل أم اختار « القدير » ولسدها ليكون ضحيته . هي فاجعة الأم بالولد ؛ وهي تسائلها عن مغزى موت ابنها بعد أن أعطته لحمها ، دمها وعصبها :

« أطعمة لحمي ، دمي ، عصبي »^(٦٥) .

بعد أن كان أملها وحياتها ، أضحى ابن مجرد أمانة أودعت في حضن الأم ، وهو يغيب ، يُصرع ، يتركها بإرادة صاحب الأمانة . الأم مع حاوي تصرخ ، بل هي ترعن بأعلى صوتها ؛ ترتفع فجيعتها إلى مستوى وجودها ، لتلاشى أمام واقع تعرف به ، تحني الرأس أمامه :

« وتروح تخترق الغياب

صيحة تقنى

على لهب يمازج زهرير »^(٦٦) .

وهذا الواقع يتشكل بإيجاز من خلال دفق الحياة والوعد الجديد . إنه البريق الأخاذ للعطاء والاستمرار والسعى للأفضل :

« يتلامع النبيوع »^(٦٧) .

ومن وراء هذا المشهد المشتهر بين فجيعة الوالدة ، والعطاء المتفجر المتلامع بحبوبة الم قبل وخصبه ، تقف القرة الكبرى المحركة :

« يَعْتَصِمُ الْقَدِيرُ »^(٦٨) .

هي ، إذن ، حكاية العطاء الأكبر للمقبل الأكبر ، للواعد الأغنى . وهي ، وبالتالي ، حكاية هؤلاء الأبرار ، الذين يصطفونهم « القدير » ليكونوا سبلاً يسلكه القدر حتى « يتلامع الينبوع » .

وفي هذه القطعة من إنتاج حاوي ييرز الرمزي / الأسطوري بجلاء يزهو بأفق الحياة المنطلق من مأساة المعاناة ، وعدايات الاستشهاد . « أم المصطفى » : المصطفى هو المختار ، هو النبي ، هو القائد ، هو صاحب الحدس الأقوى الذي يقود الجماعة إلى الأفضل الذي تنتظره منذ زمن ، إلى تلامع الينبوع . والمصطفى هو أحد أسماء محمد الرسول العربي الذي قاد أمته إلى تلامع الينبوع . وحاوي نفسه ، أما أحسن دائمًا ، ومارس دائمًا ، هذا الفعل الرسالي في شعره / حياته ؟ أما كان هو الجسر :

« يَعْبُرُونَ الْجِسْرَ فِي الصُّبْحِ خَفَافًا
أَضْلَاعُهُ امتدَتْ لَهُمْ جِسْرًا وَطِيدًا »^(٦٩)

وها هو قبيل محاولته إنهاء مسيرته بسنوات يدرك أن هذا « الجسر » بالذات كاد أن يتداعى^(٧٠) ، وأن مهمة العبور عليه كانت أن تنتهي ؟ ولا بد من موته / استشهاده ليتأتي دور « جسر » آخر يؤمن باستمرار العبور ؟ أما كان حاوي يحس أن الجيل الذي يمثله ، والأمال التي يسعى إليها ، كانت أن تنتهي فعلاً مباشراً من حياة الجماعة لتحول إلى مؤثر حضاري يمهّد لتجربة جديدة تستلهم الرؤيا ولكن ، تسير إليها من على « جسر » جديد ؟ أما كان حاوي ، في « أم المصطفى » (١٩٧٩) ، يمهّد لإعلان فجيعة القاسية التي أطلقتها في حزيران ١٩٨٢ ؟ أما كان هو « المصطفى » و « أمه » في آن ؟ أما كان حاوي ذلك الإنسان الذي وحد في رؤياه دوراً اختلطه لنفسه هو فيه النبي والقائد والشاعر ثم الشهيد الشاهد ؟ .

هكذا يمزج حاوي الرمزي / الأسطوري في « أم المصطفى » بشخصية الرسول ويجهّد لفجيعته بنفسه . ثم تأتي الأم ، أم النبي المفجوعة بولدها الذي أراد له « القدير » أن يذهب ، أن يكون ضحيته ، ليصل غيراً من خلاله إلى

« التماع الينبوع » . وهذه الأم ، أم النبي ، القائد ، الشاعر ، المختار ، تذكر كثيراً بعريض العذراء التي كان سولدها أن يكون ضحية ، جسراً ، يعبر عليه الآخرون ليصلوا إلى الخلاص حيث « يتلامع الينبوع » ! وهذه الأم ، المفجوعة ، المتألمة ، الراضية ، المؤمنة ، القادرة على الرؤيا المتطلعة إلى « التماع الينبوع » ، تأتي لتحكي حكاية أم كل شهيد رأه حاوي يسقط على أرض الوطن ليزرع بجسده ، بدمه ، بدوراً تُنبت الأشجار الباسقات التي ستكون الجسر الجديد يعبر عليه المقبلون مع الزمن من بدايات شعر خليل بالذات ، وحتى الآن :

« من كهوف الشرق ، من مستنقع الشرق
إلى الشرق الجديد »^(٧١) .

وكان هذه الأم المفجوعة ، أم المصطفى ، المصونة على فجيعتها ، تعود بالقارئ المتفاعل من نص حاوي « المقاوم » إلى تلك الشرينة الرائعة التي ترددتها الكنائس معزية العذراء بوحيدتها في أسبوع الآلام :

« فلپکن موت اینک حیا لطالیها » !

وحاوي ، هنا ، ومن خلال الرمزي / الأسطوري استطاع أيضاً أن يضهر الآني بالأزلي وينطلق إلى الأبدى . أضحت « أم المصطفى » مسيرة حياة مستمرة ، كل أم مدعوة لأن تمشيها ، وكل « مصطفى » مدعواً لأن يمارسها ، والكل مدعون لتأسيس الجسور ، والكل يتظرون العبور إلى « التماع الينبوع » . لم يعد الموضوع مجرد اعتراض . أو تعزية . أو بكاء . أصبح وعداً . الشهيد ، ما عاد ميتاً ، أو فقيداً عزيزاً . أصبح « المصطفى » ينفذ الرسالة . وأمه ، لم تعد مجرد ثكلى ؛ إنها الواهبة . والعقاب تحول إلى وعد بدق الحياة والتماع الخير وازدياد العطاء . وكان بالقصيدة / المقطوعة التي كتبها تحول من خلال قوة دفع الرمزي / الأسطوري فيها من موقف عوبل إلى ضرورة الشهادة في سبيل الآتي بفرح الزمن !

يبقى ، أخيراً ، أن يعرض المرء للرمزي / الأسطوري الأخير الذي

استعمله خليل حاوي في شعره : « هذه المرة قال قصيده الأخيرة . هذه المرة لم يكتبها . لم يمسك بالقلم »^(٧٢) . لقد مارس خليل حاوي القصيدة الأخيرة فعلاً إنسانياً حَوْلَه إلى فعل شعري ؛ فكان رؤيا ما زالت صارخة حتى اليوم . وأغلبظن أنها ستبقى في المستقبل . القصيدة الأخيرة لم يكتبها في حزيران ١٩٨٢ ، يوم أمسك البندقية وصوّبها باتجاه وجهه ونفذ قراره بالسرحيل . في الواقع ، بدأ حاوي هذه القصيدة من زمن بعيد : يوم أن ولد رينا ، أو يوم بدأ يعي الأشياء . فالبناء الفقير ، ابن البناء ، يبرُغ في عمارة البيوت ، ويصرُ على متابعة تحصيله العلمي في حفظ مدرسة كان أكبر تلاميذها يصغره بسنوات . هذا « الكبير في السن » ، الناجح في البكالوريا اللبنانيّة ، يصرُ على متابعة دروسه وعلى دخول واحدة من أعرق جامعات العالم ليتخرج منها « دكتوراً » يمارس التدريس في الجامعات . هذا الشاعر الذي بدأ ينظم المواويل والميجانا والعتابا على سفوح التلال في قريته الشوير ، يتحول من الغزل المباشر والإفعال البسيط إلى حامل هم حضارة عريقة تعاني ما تعانيه في حاضر مرّ وتطمح - حتى برموزها - إلى مستقبل يُعرض لها العذابات الكبيرة . خليل حاوي ، هذا العربي - الحضاري بامتياز ، يصرُ في نهاية الأمر على أن يتحوال بكليته ، منذ أن كان يرعى صغيراً في قريته إلى أن أصبح شاعراً منارة في مسيرة الشعر العربي المعاصر ، إلى قصيدة عظمى هو فيها الرمزي / الأسطوري ، وهو فيها الرؤيا والفعل . غير أنه أصرَّ على أن يضع النقطة الأخيرة على أسطر هذه القصيدة في السادس من حزيران مِّن العالم سنة ١٩٨٢ .

خليل حاوي في حياته ، وشعره ، ونهايته كان واحداً . ولعل أساس هذا التوحد عنده ، كما حاول هو أن يقول ذات مرة ، يقوم على قدرة الإنسان / الشاعر في أن يُعبر عن المأساة الإنسانية . فالمسألة ، كما يذكر خليل ، تقوم في أساسها « حول بطل يجسّد أمة أو حضارة ، [و] دون وجود مثل هذا الفرد أو وجود الإيمان به لا يمكن أن تكون المأساة »^(٧٣) . ويتوسّع رأي خليل أكثر عندما يجد هذا البطل في الشاعر . إنه يقول : « المتّبني تأمل عن أمّة ، وتألم من أمّة ، وتفجّع عن أمّة ، لأنّه كان هو ضمير أمّة من دون أمّاء عصره

وحكامه^(٧٤). خليل نفسه ، كما يبدو ، أصر على أن يكون «متني» هذا الزمن العربي ، فتأمل عن أمته ، وتألم منها ، وتفجع عنها ، وصار هو ضميرها الذي ما عاد يتحمل الفجيعة بها ومعها وعنها ، فتحول بفعل حياته كلها ، ومع تلك الرصاصة الأخيرة من بشدقيته ، إلى فعل شعري تناجم فيه السرمزي / الأسطوري .

ولعل حاوي ، في هذا المجال ، يكاد يكون فريداً بين عمالة الشعر العربي المعاصر . كثيرون منهم افتقروا الرمز والأسطورة ، واستطاعوا أن يحققوا من خلال هذا الاستخدام نقلات نوعية كبيرة في دنيا الشعر العربي . أمّا خليل فقد كان باستخدامه للرمزي / الأسطوري في الشعر العربي المعاصر متخدلاً مع موضوعه للدرجة بات معها متوحداً فيه . ومن خلال كل أعماله التي كان فيها الإنسان والشاعر متوحدين ، استطاع أخيراً أن يوحّد بين الشاعر ومضمونه الشعري . خليل حاوي بحياته / شعره أضحت هو السرمزي / الأسطوري . وربما كان سر مأساته الأعظم أنه عاش وكتب في دنيا يشرّب فيها العهر على القدسية ، وترقص شهوة النفاق عارية مترهلة على جسد للصدق كاد أن يكون ميتاً :

«نحن من بيروت ، ماساة ، ولدنا

بوجوه وعقول ، مستعارَة

تُولدُ الفكرة في «السوق» بغياً

ثم تقضي العمر في لفقي البكاره»^(٧٥) .

فكان على خليل أن يُعاني الرعب «من صمت لن يتولد عنه غير مأساة تحيله إلى مجنون متأله أو مهزلة تحيله إلى ساحر مهرج»^(٧٦) ؛ فأصر على الرفض ومعانقة حد السيف . ولعله توصل بمعاناته الملتهبة الوعائية لأن يكون في نهاية الأمر المهدى / المصلوب !

المراجع والهوامش

- (١) عاطف جودة نصر ، الرمز الشعري عند الصوفية ، دار الأندلس - دار الكندي ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٧٨ ، ص ١٨ .
- (٢) ورد هذا الرأي في مقدمة شيلر لـ *Die Braut Von Mérina* سنة ١٨٠٣ ، وللتوضيع في هذا الموضوع راجع :
- René Wellek, *A History of Modern Criticism 1750-1950*, Vol. 4, Lowe and Brydone, London, 1970, p. 15.
- (٣) راجع التحليل المعمق الذي يقدمه ولك Wellek في هذا المجال :
- *A History.*, Vol. 4, p. 39.
- (٤) راجع التحليل الذي يقدمه ولك Wellek لأنكار ديلي المتعلقة بالبعد الرمزي في العمل الفني في :
- *A History.*, Vol. 4, pp. 320-29.
- (٥) راجع : الرمز الشعري ، ص ٢٣ .
- (٦) الرمز الشعري ، ص ١١٣ .
- (٧) المرجع نفسه .
- (٨) الرمز الشعري ، ص ٩١ .
- (٩) الرمز الشعري . ص ١٩ .
- (١٠) كلمة «مشغول» تأتي في هذا السياق لتفيد ما تدل عليه كلمة *Sophisticated* الإنكليزية .
- (١١) راجع : *A History.*, Vol. 3, p. 23 .
- (١٢) الرمز الشعري ، ص ٣١ .
- (١٣) راجع الدراسة المكثفة التي يقدمها عز الدين إسماعيل في كتابه *الشعر العربي المعاصر - قضياء وظواهره الفنية والمعنوية* ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٧ ، ص ص ٢٣٧ - ١٩٥ .
- (١٤) راجع التحليل الذي تقدمه مود بودكين (Maud Bodkin) لرأي يونغ في كتابها *الهام* :
- *Archetypal Patterns in Poetry - Psychological Studies of Imagination*, (O.U.P.), Oxford, 1974, p. 1.

(١٥) راجع تحليل بودكين حول هذا الموضوع :

- Archetypal, p. 5.

- (١٦) الشعر العربي المعاصر ، ص . ٢٢٢ .
- (١٧) إشارة إلى رواية « قنديل أم هاشم » ليعسى حفي ، والتي لا ينبع فيها الطيب في ممارسة عمله إلا إذا أرفق جرعة الدواء ب قطرات من زيت قنديل أم هاشم الذي له في نفس الريان مسحة من قداسة غبية .
- (١٨) الشعر العربي المعاصر ، ص . ٢٢٧ .
- (١٩) المرجع نفسه .
- (٢٠) ربنا عوض ، خليل حاوي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٣ ، ص . ٢٤ .
- (٢١) الشعر العربي المعاصر ، ص . ٢٠٢ .
- (٢٢) المرجع نفسه .
- (٢٣) منير العكش ، أسلة الشعر - في حركة الخلق وكمال الحداثة وموتهما ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٧٩ ، ص . ١٣ .
- (٢٤) أسلة الشعر ، ص . ١٣ . ١٤ -
- (٢٥) محمد مبارك ، مواقف في اللغة والأدب والفكر ، دار الفارابي - بيروت ، مكتبة النهضة - بغداد ، طبعة سنة ١٩٧٤ ، ص . ٤٣ .
- (٢٦) مواقف ، ص . ٤٤ .
- (٢٧) مواقف . ص . ٤٥ .
- (٢٨) راجع ديوان عبد الوهاب البياتي ، سفر الفقر والثورة : عذاب الحلاج .
- (٢٩) أحمد أبو حاقة ، الالتزام في الشعر العربي ، دار العلم للملائين ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٧٩ ، ص . ٤٥٤ .
- (٣٠) خليل حاوي ، ص . ٢٥ .
- (٣١) الشعر العربي المعاصر ، ص . ٢٠٠ .
- (٣٢) خليل حاوي ، ص . ٢٥ .
- (٣٣) محيي الدين صبحي ، مقابلة مع خليل حاوي ، مجلة المعرفة ، دمشق ، العدد ١٣٣ ، آذار ١٩٧٣ ، ص . ١٠٦ .
- (٣٤) المرجع نفسه .
- (٣٥) المعرفة ، ص . ١٠٧ .
- (٣٦) المعرفة ، ص . ٦٩ .
- (٣٧) المعرفة ، ص . ٩٩ .

- (٣٨) أنطون سعادة ، الصراع الفكري في الأدب السوري ، منشورات عملة الثقافة في الحزب السوري القومي الاجتماعي ، بيروت ، ١٩٧٨ ، ص . ٤٥ .
- (٣٩) راجع بهذا الشأن الدراسة القيمة عن حياة حاوي التي نشرها الدكتور ميشال جحا تحت عنوان : « خليل حاوي : أضواء على شخصيته وشعره » ، في مجلة دراسات عربية ، بيروت ، العدد السابع من السنة الحادية والعشرين ، أيار (مايو) ١٩٨٥ ، ص . ٩٤ - ١٠٧ ولمزيد من التفاصيل حول نشأة حاوي وثقافته وشخصيته وبعض خصوصياته يستحسن العودة إلى الحديث الذي أجراه الدكتور ساسين عساف مع خليل حاوي عام ١٩٧٤ وأورده في أطروحته لنيل الدكتوراه : « خليل حاوي في إطار الشعر العربي المعاصر » (باللغة الإسبانية) ؛ هذا الحديث الذي نُشر في مجلة الفكر العربي المعاصر ، بيروت ، العدد ٢٦ (حزيران - تموز) ١٩٨٣ . ص . ١٠٣ - ١٠٢ . وقد نُشر هذا الحديث أيضاً في مجلة تحولات ، بيروت ، العدد الأول ، صيف ١٩٨٣ تحت عنوان « السيرة الناقصة » ، ص . ١٢٢ - ١٢٧ .
- (٤٠) قارن بين المعرفة ، ص . ٩٦ والصراع الفكري ، ص . ٤٤ - ٤٧ .
- (٤١) هذه « الكلمات » هي من أسماء أعمال حاوي الشعرية وهي على التوالي :
- نهر الرماد : نُظم ما بين ١٩٥٣ - ١٩٥٧ و ١٩٦١ .
 - الناي والريح : نُظم ما بين ١٩٥٦ - ١٩٥٨ و ١٩٦٠ .
 - بيادر الجوع : نُظم ما بين ١٩٦١ و ١٩٦٤ .
 - الرعد الجريح : نُشرت الطبعة الأولى منه في ١٥/٦/١٩٧٩ .
 - من جحيم الكوميديا : نُشرت الطبعة الأولى منه في ١٠/٧/١٩٧٩ .
- (٤٢) هذه « الكلمات » هي من أسماء قصائد دواوين خليل حاوي المشار إليها آنفاً .
- (٤٣) الشيد الأول من مجموعة « نهر الرماد » .
- (٤٤) الشيد الثاني من مجموعة « نهر الرماد » .
- (٤٥) الشيد الثالث من مجموعة « نهر الرماد » .
- (٤٦) الشيد الرابع من مجموعة « نهر الرماد » .
- (٤٧) الشيد الخامس من مجموعة « نهر الرماد » .
- (٤٨) الشيد السادس من مجموعة « نهر الرماد » .
- (٤٩) الشيد السابع من مجموعة « نهر الرماد » .
- (٥٠) الكتاب المقدس ، العهد القديم ، يونان : الإصحاح الثاني : ٤ - ٣ .
- (٥١) القرآن الكريم ، الصدقات : ١٣٩ - ١٤٢ .
- (٥٢) القرآن ، القلم : ٤٨ .
- (٥٣) الشعر العربي المعاصر ، ص . ٢٠٠ .

- (٥٤) القصيدة الثانية من مجموعة « بيادر الجوع » .
- (٥٥) أبرز القصائد التي لها مقدمات أو تمهيد في شعر حاوي هي : « البحار والسدرويش » و « بعد الجليد » من مجموعة « نهر الرماد » ، « عند البصارة » و « السندياد في رحلته الثامنة » من مجموعة « الناي والربيع » ، « جنية الشاطئ » و « لعاذر عام ١٩٦٢ » من مجموعة « بيادر الجوع » ، « الرعد الجريح » من مجموعة « الرعد الجريح » و « شجرة الدر » من مجموعة « من جحيم الكوميديا » .
- (٥٦) راجع المقدمة التي كتبها خليل حاوي لقصيدة « جنية الشاطئ » في « مجموعة بيادر الجوع » .
- (٥٧) المصدر نفسه .
- (٥٨) المصدر نفسه .
- (٥٩) كان لكاتب هذه السطور حظ التلمذة على يد حاوي ومرافقته في السنوات العشر الأخيرة من عمره ؛ ومن هنا تأتي هذه الشهادة منطلقة من المعايشة وللقاء المباشر مع الشاعر .
- (٦٠) « جنية الشاطئ » من مجموعة « بيادر الجوع » .
- (٦١) المصدر نفسه .
- (٦٢) المصدر نفسه .
- (٦٣) هذه الكلمات هي من عناوين ومصامن الرمزي / الأسطوري في مجموعة « من جحيم الكوميديا » ، ومجموعة « الرعد الجريح » .
- (٦٤) هذه الكلمات هي من الرمزي / الأسطوري الذي استعمله حاوي في أماكن مختلفة من أعماله الشعرية ، وخاصة في مجموعاته الأولى .
- (٦٥) راجع قصيدة « أم المصطفى » من مجموعة « من جحيم الكوميديا » .
- (٦٦) المصدر نفسه .
- (٦٧) المصدر نفسه .
- (٦٨) المصدر نفسه .
- (٦٩) نشيد « الجسر » ، من مجموعة « نهر الرماد » .
- (٧٠) راجع ذكريات سميرة خوري مع خليل حاوي : « شاهد مشاهد ، غير شهيد » ، التي نُشرت في مجلة الفكر العربي المعاصر ، بيروت ، العدد ٢٦ ، (حزيران - تموز) ١٩٨٣ ، ص ص ١١١ - ١١٥ .
- (٧١) راجع نشيد « الجسر » ، مجموعة « نهر الرماد » .
- (٧٢) يمني العيد ، « غادر بقرار وترك صمته » ، مقال في مجلة « الفكر العربي المعاصر » ، بيروت ، العدد ٢٦ (حزيران - تموز) ١٩٨٣ ، ص ص ٦٢ - ٦٥ .
- (٧٣) المعرفة ، ص . ٩٧ .

(٧٤) المصدر نفسه .

(٧٥) من نشيد « العجوس في أوروبا » ، مجموعة « نهر الرماد » .

(٧٦) مقدمة نشيد « عند البصارة » ، مجموعة « الناي الجريح » .

الرواية في النقد الغربي المعاصر

لعل الرواية الأولى التي وضعها الإنسان كانت يوم أراد أن يستذكرَ أمام نفسه أو أمام الآخرين حادثاً معيناً جرى له أو عاشه . من هنا ، يمكن القول إن « الرواية » - بمفهومها الإخباري - قديمة قدم الوجود الإنساني وقدم التجربة الإنسانية في هذه الحياة .

لكن « الرواية » ليست مجرد عملية إخبار عن حدث . إنها ، بصورتها الأساسية ، فعل أدبي يتجاوز الإخبار ليصل إلى كمٍ من التكثيف النوعي الذي يطمح إلى أن يفسّر أو يحلّل فكرة أو تجربة بحد ذاتها . إنه ، التكثيف الذي يسعى إلى نقل رؤيا معينة تعتمد التأثير على المتلقى ، وتوسّل في عملها سُللاً متنوعة من الأبعاد الفكرية واللغوية والبيانية والجمالية . وهذا التطور في الفعل الروائي ، من حيث الإخبار إلى عالم التفسير / الإيحاء ، حصل نتيجة حاجات معينة لدى الإنسان فرضها تطوره العقلي والاجتماعي بصورة عامة . ومن هنا ، قد يمكن للمرء أن يفهم كيف برع الفعل الروائي أولًا في بنى الأساطير والخرافات لدى الشعوب وفي التعبير عن كثير من تجارب التراث الإنساني القديمة . وإذا ما اعتمد المرء الفهم الديني للأمور ، على سبيل المثال ، فلعل ما يُحكى عما جرى لأدم وحواء في الجنة وما تسبّب بطردهما منها وهبوطهما إلى الأرض ، يمكن أن يكون من أقدم « الروايات » ذات البعد الفني الذي يستوعب عملية الإخبار ويتجه نحو دنيا الرؤيا .

إن الفعل الروائي ، بهذا المفهوم الذي يعتمد تفسير / تحليل الواقع

بأنور قد لا تكون بالضرورة من الواقع ، هو عمل عرفه كل الحضارات والشعوب والأمم والجماعات ، لأنه ملازم لوجودها ناتج عنه . لذا ، يمكن اعتبار كثير من الأناشيد الشعرية والأعمال الملحمية والحكايات الخرافية الممتدة في عمق التراث الإنساني أعمالاً ذات طابع روائي .

غير أن الحديث عن « الرواية » بمفهومها الأدبي والفنى المعاصر هو موضوع آخر ؛ تدخل فيه معطيات كثيرة وعوامل متعددة تتجاوز بدهيات الوجود الإنساني وحاجاته البدائية الغفوة ، لتنتقل إلى عالم يزخر بتعقيدات تحقيق الرواية الفنية والقيم الجمالية . إنه انتلاق من بداهة الفعل إلى منطق تعقيده الأدبي والجمالي والإنساني .

من هذا المنطلق يكون النظر في « الرواية في النقد الغربي المعاصر » . ومن هذا المنطلق ، أيضاً ، لا تطبع هذه الدراسة إلى الكشف عن جميع زوايا الرواية النقدية الغربية ومن جميع منطلقاتها وتطلعاتها إلى الفن الروائي . إنها محاولة للإمام ببعض هذه الرؤى والمنطلقات والتطلعات ، في عمل يمكن أن يكون مساهمة متواضعة في تقديم أمور من الفكر النقدي في الغرب حول فن أدبي معين إلى دنيا الفكر العربي .

يوم بدأ الفعل الروائي في الغرب يخرج من نطاق « الشكل الشعري » و « المضمون الخرافي » ، بدأت الرواية الغربية المعاصرة تأخذ تشكيلها التاريخي الذي نعيش تطوراته الأدبية اليوم . كان ذلك في القرن الثامن عشر ، وبالتحديد في إنكلترا وفرنسا حيث بدأت التجارب الأولى لكتابية « الرواية » ذات الأبعاد الواقعية . ففي إنكلترا ظهر أول روائين أثراً حقاً في من آتى بعدهما : ريتشاردسون (Richardson) وفيلدينغ (Fielding)^(١) .

وفي تعليل لهذا التحول في مفهوم الفعل الروائي قد يكون من الأنسب الاستعانة برأي لأحد الروائين المعاصرين لتلك الحقبة مثل الفرنسي جيلار دي لاباتاي . يذكر دي لاباتاي سنة ١٧٤٤ أن الناس أحسوا بحاجة إلى كتابة أدبية فيها ما يشبه أحاديثهم العادية ، والعلاقات الطبيعية التي يعيشونها ، أو ما

يمكن أن يعيشوا . إنهم ، كما يقول ، باتوا يرغبون في رؤية انعكاسات حقيقة للعالم الذي يحيون فيه ، وكذلك لحقيقة تاريخ المجتمع ولحسنات العصر وسيئاته^(٣) . كما يذكر دي لا باتاي ، لقد أحس الناس بضرورة وجود كتابات أدبية تُعني بتصوير واقعي للشخصيات لا بتصوير خيالي لها بعيد عن الحقيقة التي لم يكن بمقدور القرار الاجتماعي والسياسي والثقافي العيش خارجها . ويتأكد هذا التحليل برأي قيل بعد حوالي مئة سنة من كلام دي لا باتاي . إنه حديث الروائي الإنكليزي الدكتور جونسون (Dr. Johnson) الذي يذكر سنة ١٧٥٠ أن الأعمال الروائية التي تعجب الأجيال المعاصرة هي التي تحوي عرضاً للحياة بحقيقتها ، وذكراً للأحداث التي تحصل كل يوم^(٤) . ولعل هذا التحليل يستمر صالحًا حتى اليوم حين يرى الباحث أن ناقداً رصيناً ومعاصراً مثل رينيه ويلك (René Wellek) يشهد أن الواقعية الأدبية أصبحت تمثيلاً للواقعية الاجتماعية المعاصرة^(٥) .

لكن ، من كان يتوجّه هذا النوع من الكتابة الأدبية ؟ من هو الجمهور الذي آثر الاهتمام بالرواية الواقعية في النصف الثاني من القرن الثامن عشر ، واستطاع أن يفرض باهتمامه هذا منحًى جديداً على « الفعل الروائي » كان منطلقاً لتطور تاريخي في العمل الروائي ؟ في الواقع إنه الجمهور الذي بدأ يعيش أزمات الشورة الصناعية في أوروبا ، وبدأ يحيا تخلخل كثير من المفاهيم الاجتماعية والقيم الأخلاقية والجمالية القديمة . إنه ذلك الجمهور الذي بدأت جذوره الممتدة في عمق الوجود الإنساني ترتعش بالحياة مع بدايات الهيار ^{نظم} سياسية معينة وملكيات سسيطرت لفazon عديدة على مقدراته وتوجهاته . إنه الجمهور الذي عانى القهر والسلط ، والذي دفع ثمن معاناته جهلاً وتحيراً . إنه الطبقة الدنيا من المجتمع التي بدأت تستعد للتنفس والإستيعاب فكرة تقول بقدرة هؤلاء الناس على عيش حياة هم يصنعونها وهم الذين يصنعون فيهمها ومفاهيمها . ولعل الجواب على التساؤل السابق يأتي أكثر وضوحاً في كلام الدكتور جونسون نفسه . إنه يرى أن الروايات تُكتب بصورة أساسية للصغر والجهلة والأغبياء ، إنها تُؤلف للذين يمكن أن تكون لهم بمنة محاضرات عن الانضباط والتعامل مع الحياة^(٦) .

ولعل نموذجاً من روايات تلك الحقبة يُقدّم تأكيداً لكل هذه التوجهات . فرواية جيل بلاس G. Blas (1715 - 1735) تُصوّر بطلها في مختلف مراحل الحياة وفي كل معارج الحياة الاجتماعية المعروفة عهد ذاك . إنها تقدمه للقارئ ولدأ يقع ضحية عشرة السوء ليصبح سارقاً لكنه يتنهى رجلًا ثريًا ذا عائلة وأملاك وسمعة طيبة^(٦) . أو ليست ، وبالتالي ، نموذجاً يسعى إلى التحول بالجماعات «الوضيعة» إلى مستوى أفضل يجسد طموحها ويعبر عن رغبتها في التجربة الاجتماعية ؟ إنها ، كما يبدو ، مرحلة الرواية التي تعتمد الواقعية وسبل الإرشاد والتوجيه والتنوير الاجتماعي .

من هنا ، يمكن للمرء ملاحظة أن هذا التحول في الفعل الروائي ، أو انتقاله من دنيا الشكلية الشعرية والمادة الخرافية أو غير الواقعية إلى عالم الشر والمادة الواقعية البحثة لم يكن نتيجة تصرف فردي لكتابه أو قارئه . لقد كان عملاً شَكْلَ بصدق استجابة واضحة لعقلية /إيديولوجيا نزعت في عصر تحطمت فيه قيم اجتماعية وسياسية وطبقات معينة من الناس ، لتبرز قيم وطبقات وجماعات استطاعت أن تكسب حق التعبير عن حاجاتها إلى نوع أدبي معين . ومن ثم فقد استطاعت أن تحقق هذه الحاجات ، فكانت «الرواية» مجال استجابة واضحة لتطبعاتها .

يمكن ، وبالتالي ، قبول التحليل القائل إن الرواية ، التي ظهرت بذور شكلها في القرن الثامن عشر في أوروبا ، كانت ردة فعل ضد مبدأ العبرية النخبوية ، وكانت إرهاصاً قوياً لشكل أدبي ناضج لفن شعبي يفترض به ، لغبة العنصر الإخباري والتقريري فيه ، أن يكون شبهه أدبي . ويجب ، في هذا المجال ، أن يُفرق المرء بوضوح بين هذا الفن وبين الأدب بمفهومه «السامي» التقليدي : الأدب الذي يعتمد على نخبة محلودة من المتعلمين وبين فن أدبي يعتمد على جماهير غير مثقفة^(٧) .

إن النظريات الأولى للفن الروائي المعاصر مالت في القرن الثامن عشر إلى الاهتمام بالمعنى الأخلاقي الواقعي للفعل الروائي . وفي هذا الصدد يمكن لبعض آراء الدكتور جونسون أن تكون بين خير ما يمثل هذا التوجه .

يقول الدكتور جونسون عن الرواية : « إن الصورة الأكثر كمالاً للفضيلة ، الفضيلة الواقعية غير القدسية ، أو تلك التي تكون فوق الواقع ، الفضيلة التي يمكن للإنسان الأسمى والأصفى أن يتحققها ... هذه الفضيلة تعلمنا ما يجب أن نأمل أو ما يمكن لنا أن نتحققه »^(٨) .

غير أن في هذا الحديث ما يبدو توجيهًا نحو « أخلاقية الفعل » وليس نحو « أدبية الكتابة ». ومن هنا قد يتساءل المرء عن دور الرواية الأدبية في هذا المجال طالما أن التركيز هو على الممارسة الأخلاقية التي قد تصل إلى الناس عبر وسائل عدة قد لا تكون الرواية الأدبية من بينها . ولعل الجواب يأتي في كلام آخر للدكتور جونسون الذي يرى أن الرجل الصالح هو درس نموذجي لكل المحظيين به ، وبهذا المفهوم يكون التعرُّف عليه أكثر فائدة للمرء من قراءة رواية . لكن ، وكما يذكر الدكتور جونسون ، فإن الرجال الفضلاء عادة ما يكونون قليلي الشهرة ، وعلى الكاتب أن يعمل على نشر فضائلهم من خلال أعماله الروائية^(٩) . ويندو من خلال هذه الفكرة أن ثمة تشابهاً بين توجه نقاد تلك المجموعة للرواية وموقف أرسطو من الشعر . فأرسطو ، كما هو معروف ، يرى في الشعر موجهاً أخلاقياً ، ويرى الفنان مجرد أداة للتوجيه الأخلاقي .

هذا التوجه العام للفعل الروائي الذي يمثله الدكتور جونسون هو نفس التوجه الذي كان بعد قرن من الزمن عند روائية مشهورة مؤشرة مثل ج سورج إليوت . ومن هنا ، يمكن للمرء أن يستخلص أن التنظير السروائي في تلك الأزمنة كان مهتماً بشكل أساسى بالعلاقة بين القارئ والنص . هناك صادرة « أخلاقية » لا بد من توصيلها للقارئ عبر قالب أدبي يجعلها أكثر تأثيراً وفعلاً ؛ وكل التركيز في الفعل الروائي وفي نقله ، كان على هذا الشأن وحده . ويمكن القول إن هذا التوجه ظل ضمن هذا الإطار في القرن التاسع عشر إلى أن ظهر اثنان من المهتمين بالعمل الروائي وأحدثا تغييراً هاماً في هذا المنحى . إنهما فلوبير وهنري جيمس .

اعتقد فلوبير أن لغة الكاتب الروائي يجب أن تتخطى رقعة البيئة المحلية الضيقة ؛ عليها أن تتحوّل باتجاه الكونية أو العالمية في وضوحيها ، ويجب

الا تحوي اي امر يمكن ان يقيدها الى محيط او طبقة او زمن . وقد احسن فلوبير انه يمكن للثر ، رغم موضوعيته الضرورية ، ان تكون له القدرة ليكون موسيقياً ومتجانساً مع بعضه كالشعر تماماً . وفي هذا الصدد يذكر المرء قول فلوبير المعروف : « إن جملة جيدة من التثر يجب أن تكون مثل بيت جيد من الشعر »^(٩) . هذا المنحى عند فلوبير هو تركيز على « اللعب الفنية » داخل الفعل الروائي ، وهو محاولة لتغليب شيء من « الفن » على السيادة المطلقة التي كانت لها « الأخلاقي » في القرن الثامن عشر . وفي هذا المضمار قد يكون من المناسب الإشارة إلى أن فلوبير كان من الدعاة الأول إلى « التمثيل الدرامي » للفكر الإنساني في الفعل الروائي . وكان فلوبير أضيق العدو اللذوذ للتقليد الساذج للواقع ، أو لتلك الحركات القصصية الرومنسية التي يمكن أن يكون قد لجأ إليها بعض الذين حاولوا تقديم المادة « الأخلاقية » بعيداً بعض الشيء عن عفوية الواقع . إنها محاولة جادة للخروج من زنزانة الواقع والم المحلي للدخول في رحاب الإنسان الشامل أو التوجه الكوني . وهنا يذكر فلوبير أن الفنان لا يحتاج لأن يروي قصة ، بل هو لا يحتاج في الأصل لأن تكون لديه قصة ليخبر عنها ؛ جل ما يحتاج إليه الروائي أن يكون عفوياً قدر الإمكان في تصويره لمعالم النفسية الإنسانية^(١٠) .

قد يبدو في دعوة فلوبير هذه ما يشبه « الممارسة الصوفية » في تحقيق الوجود . فالإنسان ، حسب بعض المفاهيم الصوفية ، لا يمكنه أن يحقق وجوده ويدرك متهى كماله الإنساني إذا ما أمعن الفوض في داخليته الإنسانية : إذا ما أصرَّ على العلاقة المباشرة والحادية بينه وبين ذاته . لا بد للإنسان ، كي يتحقق إدراك الكمال الإنساني ، من أن يتوجه إلى خالقه ومبسب وجوده . لا بد له من الانعتاق من مباشرته الإنسانية ومحاولة التعلق بأكابر قدر ممكн بالأنوار الإلهية ، بمنبع الوجود . ومن هنا يمكن له ، بعد أن يلقط الإشعاعات القدسية ويتفاعل معها ، من أن يدرك متهى كماله الإنساني ويصل إلى مشارف دنيا الكمال الإلهي . وفلوبير ، منذ أن أعلن في العام ١٨٥٢ عن شعوره بضرورة غياب الفنان غياباً كاماً عن عمله ، بدأ توجهاً في الفعل الروائي وفي نفسه نحو

الابتعاد عن « المحاضرة الأخلاقية المباشرة ». رأى أن على القارئ ألا يعرف شيئاً عما يفكر به الفنان حول ما يكتبه ، تماماً كما لا يعرف البشر شيئاً عما يفكرون به الله حول ما يخلقه . هي دعوة للإنغماض في « فنية » الفعل وليس في هدفه . وكان الهدف « الأخلاقي » يتحقق بصورة أفضل وأعمق عبر التركيز الفني وليس من خلال القصد المباشر . إنه تمحور حول الوجود الإبداعي للفعل وإهمال « ظاهري » لكل ما عداه⁽¹¹⁾ .

لكن هذا لا يعني ، على الإطلاق ، إصلاح المؤلف وغيابه الكلبي . على العكس من ذلك ، إن دعوة فلوبير كانت بقصد أن يكون المؤلف للفعل الروائي موجوداً في كل جزء من كتابته ، غير أن هذا الوجود هو من نوع التماثل مع وجود صانع الكون : إنه في كل مكان ولكن غير مرئي في أي مكان .

من هذا المنطلق يمكن اعتبار آراء فلوبير هذه نوعاً من الخط الفاصل بين الاتجاه القديم في الكتابة الروائية (أي الاتجاه الذي ينقل الأشياء كما هي في الواقع) وبين الاتجاه الجديد (الاتجاه الذي يعتمد على التوجه الذاتي في التعبير) . بكلام أشمل ، مع فلوبير بدأ التركيز في الفعل الروائي يتنتقل من الهدف الأخلاقي الصرف المعتبر عنه بالتوجه « الخطابي » المباشر إلى الهدف « الأخلاقي - الفني » الذي يتتوسل مبدأ الدفق الذاتي للكتابة .

وعلى هذا المنوال سار هنري جيمس في أفكاره الأساسية حول الرواية . فمثل فلوبير أصرّ جيمس على التصوير النفسي للشخصيات من خلال النهج الدرامي في التعبير عن الفعل الروائي .

أما في سنة ١٨٦٧ فقد كان أميل زولا يحاول ، في مقدمته للطبعة الثانية من روايته « تيريز راكين » Thérèse Raquin ، أن يدفع بنظرية فلوبير قدماً إلى الأمام ليشكل ما سيكون في المستقبل الموجه الأول للمدرسة الطبيعية في أوروبا . لقد طرح زولا مبدأ الفضولية العلمية الصافية في الفعل الروائي . بات الكاتب جرحاً يبحث في خفايا « الجسد » ليصل إلى تفاصيل الفعل التي ترکب منها . ومع أفكار زولا حول الكتابة الروائية بات الكاتب متبعاً صادقاً للفعل

الروائي دون أي تدخلٍ مباشرٍ من قبله كمؤلف أو صاحب شخصية مستقلة عن شخصيات أبطال الرواية . ومن هذا المنطق كان توجه زولا للدعوة إلى الإفادة الاجتماعية من المدرسة الطبيعية .

لقد كان فلوبير أولَ كاتبٍ وسّعَ نظريةً منظمةً وذات قدرة شاملة على التطبيق للرواية . وكانت هذه النظرية أقلَ اهتماماً بالفعل « الأخلاقي » للفن ، في حين أبدت اهتماماً عظيماً بالأجزاء الجمالية لعناصر الفعل الأدبي : في علاقتها فيما بينها وفي علاقتها بكلية العمل . ولعل فلوبير ، من خلال هذا التوجه ، يكون أولَ منظرٍ حديثٍ للفعل الروائي المعاصر : معه وُضعت البذور الأولى ، وبآرائه كانت بدأة التوجهات نحو الأشكال المعاصرة للرواية .

إن هذه النقلة النوعية في فهم الفعل الروائي تستوجب من الباحث في تطور النظرة النقدية للرواية في الغرب بعض التوقف . فالانتقال من التصوير السواعي البحث ، الهدف إلى مجرد زرع قيم أخلاقية معينة ، إلى التصوير الفني للواقع ، الهدف إلى ترسیخ قيم معينة عبر أبعاد نفسية وجمالية ، يعتبر محطة هامة في تطور الفكر النقي في الغرب . وكان الجماهير التي أحدثت ، من خلال احتياجاتها الأساسية في القرن الثامن عشر ، نقلة نوعية في الفعل الروائي أدخلته دنيا الواقع ، قد أحسَت بحاجتها إلى أبعاد جمالية لا تتوفّر في النقل الواقعي المجرد . وكان هذه الجماهير ، بعد أن عرفت كيف تُشْبِعُ حاجتها الماسة إلى التوجيه والدرس الأخلاقي ، أخذت تبحث عن أبعاد تضفي على المادة الأخلاقية بعدها آخر قد يكون لدى بعض الناس يومذاك مادة ترفية ، لكنه كان ، ولا شك ، خطوة متقدمة على طريق الرواية المعاصرة . « الدرس الأخلاقي » لا يمكن أن ينتهي ، ولكن الطبيعة الإنسانية تحتاج إلى ما هو أبعد من « الدرس الأخلاقي » . إنه بعد الجمالي . ولعل في هذه الحاجة بحد ذاتها ما يشكل الجوهر الأهم في الفعل الفني وفي المبدأ المؤدي إلى حتمية تطوره . وهكذا تكون النقلة النوعية في فهم الفعل الروائي ، التي بدأت تظهر في القرن التاسع عشر ، استجابة طبيعية لفكرة معين احتاجته الجماعة وكان لها من روائين والنقاد الروّاد إستجابات حققت هذا الفكر وطموحاته . وفي هذا

التفاعل بين المجموعة والرواد ما يظهر أن التطور في النظرة الفنية ، الناتج عن إدراك واضح للمتطلبات الفكرية والاجتماعية / الإيديولوجية للجماعة ، هو التطور الصحيح والأقدر على البقاء والنمو .

إن التركيز على « التلقائية الفنية » Artistic Autonomy ، بدلاً من التقليد للواقع ، يشكل بداية تحول من النظرية القديمة للرواية إلى التنظير الجديد لها . ففي عام ١٨٩٠ ، بري هاردي (Hardy) أن الفن هو مُغيّر لنسب الواقع : إنه يعمل على تغيير المقاييس الموجودة في الحقائق ليظهر بخلاف أغلب الملامح الأكثر أهمية في تلك الحقائق . إن بعض « الحقائق الواقعية » لو قُيد لها أن تنسخ في عمل فني كما هي ، قد يمكن أن تجذب انتباه بعض الناس ؛ لكن ، يمكن لها ، وبقدر أكثر ، الا تجذب انتباه أحد على الإطلاق . ومن هنا ، يستخلص هاردي أن « الواقعية » بنقلها الحرفي ليست فناً على الإطلاق^(١٢) .

بيد أن الصوت الأصفي ، فيما يتعلق بالرواية في تسعينيات القرن التاسع عشر في النقد الغربي ، كان لفيرنون لي (Vernon Lee) . لقد جنبت فيرنون لي إضافة بعد الفني في رسم شخصيات الرواية . ومن هنا ، فهي تفضل أولئك الكتاب الذين يتمكنون من إعطاء مسحة من الفن تضفي على شخصياتهم نفس حياة مُميّز في الفعل الروائي . إنهم بهذا ، كما تقول فيرنون لي ، يوفون العمل الفني حقه ؛ ولا يمكن اعتبارهم ، وبالتالي ، مثل غيرهم من الكتاب الذين لا تتمتع شخصيات روایاتهم بسبب ارتباطها الكلي بالواقع ، إلا بأبعد حياة مقتضبة تخليلهم من ثم إلى أنماط عادية « في الفعل الروائي »^(١٣) .

وبيدو في آراء فيرنون لي صدىً واسع لدعوة فلوبير للكتاب « بالذوبان » في كتاباتهم الروائية . إنها ترى في الكاتب الروائي الناجع ذلك الذي تبدو آراؤه الذاتية وكأنها متلاشية تماماً في فعله الروائي . وهذا بالنسبة لفيرنون لي هو الانتصار الأسمى للرواية . وهي ترى أن أفضل من قدم هذا النموذج من الكتاب كان الروائي الروسي تولستوي .

ومع فيرنون لي وأمثالها من المنظرين للفعل الروائي في الغرب بدأت

الرواية تأخذ شكلها الحقيقي المعاصر . لم تعد إطلاقاً نوعاً من الإخبار الذي يُقدم درساً أخلاقياً ; ولم تعد ، كذلك ، شيئاً من النقل المباشر للواقع . لقد أصبحت الرواية عملاً فنياً يركز على جمالية الفن وقدرته الأساسية على التعبير . هذا لا يعني أن هناك طلاقاً ما قد حصل مع الواقع ا على العكس من ذلك ، ما زال الفعل الروائي ينطلق من الواقع ، لكنه ما عاد مرتبطة بكل جبال الواقع التي تشده بعيداً عن الجمال الفني . إن الرواية باتت فعلاً ينطلق من الواقع باتجاه الفن .

والرواية ، كما تذكر فيرنون لي ، هي فعل فني يمكن أن يقترب من الطبيعة ، لكن لا بد له من أن لا يحاول تقليد أساليب الدراما . الرواية ، تقول فيرنون لي ، يجب أن تكتب مثل السيمفونية - أو الأوبرا . إن خط سير الرواية بأفكارها وحقائقها يجب أن يشكل حلقة كاملة . لذا ، فعل كل كلمة في الرواية أن تدرس بعناية ، وما هو خارج محيط « دائرة » الرواية يجب أن يُتجاهل^(١٤) .

الهاجس « الأخلاقي » ، إذن ، لم يتعد على الإطلاق عن مجال الفعل الروائي . لقد صار أكثر قوة عندما توسل أبعاداً فنية للتعبير عن وجوده . والرواية باتت ، في القرن العشرين ، كما نجد ذلك عند ديفيد هيربرت لورنس D. H. Lawrence ، كشفاً للعلاقة القائمة بين الإنسان والكون المحاط به في اللحظة الحية^(١٥) . من هذا المنطلق يرى لورنس مبدأ التجدد الدائم في الفعل الروائي . هذا التجدد الذي بات حتياً لارتباط الفعل الروائي بالحياة نفسها : بخروج الرواية من متحفية التصوير إلى حركة الوجود . فالعلاقة بين الأشياء ، كما يقول لورنس في الثلاثينات من هذا القرن ، تتغير بين يوم وآخر بطريقة سريعة جداً . ومن هنا ، فالفن الذي يسعى للوصول إلى معادلات كاملة بين الإنسان والحياة ، يظل أبداً جديداً . ولعل في هذا التوجه في الفكر ما يدفع لورنس إلى التأكيد على جمال قيمة الرواية وعظمتها . إنه يقول إن الرواية هي أعلى مثل للعلاقات المتفاعلة السريعة التي اكتشفها الإنسان .

ومع لورنس تأخذ النظرة إلى « واقعية » الفعل الروائي بُعداً جديداً . إنها

تتخطى «لعبة» تثبيت الواقع ، كما قد تفعل آلة التصوير الفوتوغرافي وكما كان الاتجاه في القرن الثامن عشر ، لتدخل مجال الإحياء المستمر والتفاعل للزمن . فكل «شيء» حقيقي في وقته ومكانه ومحيطة ، كما يرى لورنس . لكن هذا «الشيء» ، بحد ذاته ، هو غير حقيقي خارج وقته وزمانه ومحيطة . وإذا ما حاول الكاتب الروائي أن يعمل على «تثبيت» أي أمر في الرواية في مكان وزمان ومحيطة يراه هو ، فهو إما أن يكون من الساعين لقتل الرواية بكليتها من خلال عملية «التثبيت» هذه ، أو أن الرواية تتمرد على فعل «التثبيت» وترحل عن كاتبها .

ضمن هذا التوجه عند لورنس يأخذ «الدرس الأخلاقي» في الفعل الروائي بعداً جديداً . إنه البعد المتعلق باستمرارية الحياة في «الدرس الأخلاقي» . تأخذ القضية عند لورنس صورة ميزان ذي كفتين . وكان الحدث يقع في زمانه ومكانه ومحيطة في كفه ، ويقع تفاعله المستمر مع الحياة على امتدادها في كفة أخرى . و«الأخلاقي» في الرواية تصبح في الاهتزاز / الإرتعاش الدائم القائم في حركة كفتي الميزان ؛ ويسوقه الإرتعاش عندما يحاول الكاتب أن يفرض قيمة الشخصية والذاتية على إحدى الكفتين . فيما يت . وهذا «الموت» هو «الأخلاقي» في الرواية . تضحى الأخلاقية ، وبالتالي ، وكأنها القيمة الحياتية والحيوية للفعل الروائي .

من هنا يمكن للمرء أن يفهم كلام لورنس عن أخلاقية الرواية . إنه يقول إذا ما عَرَّبت الرواية عن علاقات حقيقة حية ، فهذا عمل أخلاقي أيًّا كان مضمون العلاقات . وإذا ما ارتفع الروائي بكتابته إلى مستوى حيوية هذه العلاقات ، فهذا ، بحد ذاته عند لورنس ، عمل روائي عظيم .

لم يعد المقصود هو التوجيه الأخلاقي . ولم تعد الرواية عملاً يُكتب للأغبياء وللصغار وللذين يحتاجون إلى محاضرات في الإرشاد الاجتماعي وسواء . أصبحت الرواية ، مع العقود الأولى للقرن العشرين ، فعلًا حياتياً مستقلًا بذاته ، متفاعلاً مع سواه ومستمراً . خرج الفعل الروائي في مطلع القرن العشرين في النقد الغربي من حيز «الثبات» إلى دنيا «الحركة» . إنه

انتقال من حجارة الموقد إلى لهيب النار المشتعلة فيه . وهذا الانتقال فرضه وعي معين لدى القارئ حاول أن يتجاوز مع تطلعات نفسية وعقلية لدى القارئ . الرواية دائمًا تسعى إلى قارئه . إنها « سلعة » مرتبطة بشكل مباشر بآدوات « التسويق » ورغبة « السوق » . ولا بد لها ، وبالتالي ، من أن تحرض على التجاوب مع رغبات هذا « السوق » . كان الهاجس في القرن الثامن عشر أن يصل الشعب إلى الحكم . أن تتمكن الجماهير العريضة من السلطة وأن تصبح صاحبة القرار . مع تطور الممارسة السياسية بات الهاجس أدق : كيف لهذه الجماهير أن تحكم ؟ ما هي السبل التي يجب أن تتبعها ، ومن يمكنه تولي مقاليد الحكم ؟ أصبحت الرؤيا أكثر تعقيداً . وكذلك الحال في مجال الفعل الروائي . لا شك أن القارئ في مطالع القرن العشرين ، وحتى في العقود الأولى من القرن ، هو غير القارئ في القرن الثامن عشر . المعارف توسيعت . القدرة على امتلاك الثقافة الإنسانية ازدادت وعمّت . وبات الإنسان في شوق مستمر إلى ما هو « فني » بعد أن تجاوز بقدراته ما هو « أخلاقي » بحث . ولعل الرواية ، انطلاقاً من هذا البعد « الإيديولوجي » ، بدأت تثبت خطواتها على طريق العصر .

وهكذا ، فالفعل الروائي يأخذ مع لورنس بعداً متميزاً لأنه لا يعود مجرد إخبار أدبي أو تصوير فني أو حتى معالجة اجتماعية أو نفسية أو فكرية أو سياسية أو ما شابه ذلك . الرواية ، وفق تفكير لورنس ، تنتقل من الفعل الروائي بمفهومه التقليدي إلى « فعل الوجود » بكليته . الرواية هي صناعة الحياة . ويقول لورنس : « أنا إنسان حي ، وأنا أنوي ، بقدر ما أستطيع ، أن أظل إنساناً حياً ، ولهذا السبب أنا روائي » .

الروائي بهذا المفهوم ، يتجاوز عند لورنس كل التقليدين والعلماء وال فلاسفة والشعراء . كل واحدٍ من هؤلاء هو سيدٌ على جزءٍ محدودٍ ومُعيَّنٍ من الوجود ، من الإنسان الحي . أما الروائي ، فهو الوحيد الذي يسود على كل أجزاء الوجود الإنساني . إنه ، كما يذكر لورنس ، يمتلك الإنسان الحي بكليته^(١٦) . والفعل الروائي يتحول إلى مبدأ تقوم عليه علاقة جدلية بين النص

الروائي والقارئ . فكلما ازداد ارتعاش الحياة بين الاثنين ، كلما ازدادت نبضات الحياة الحقة وقوتها في الرواية . ومن هنا لم تعد الرواية مجرد نص . إنها تفاعل بين النص والقارئ .

يمكن للمرء أن يلاحظ أن الوسائل الأولى المستعملة لتطوير الفعل الروائي في الغرب كانت تهدف بشكل واضح إلى لفت الانتباه إلى ذاتية الرواوي ، بينما الوسائل المتأخرة ، والتي استعملت بالتحديد مع غلوبير والجيل الذي يمثله من الروائيين ونقاد الرواية ، كانت تهتم بلفت الانتباه إلى ذاتية البنية الروائية نفسها . إلى الفعل الروائي بحد ذاته^(١٧) . ولما كان هدف الوسائل الأولى أن تُقدم الرواية غرضاً «ترفيهياً» بالمفهوم الفني للعمل ، فإن هدف الوسائل المتأخرة كان السعي إلى تقديم غرض «أدبي» بطريقة قد يمكن لا تكون مفهومة أو قابلة للإدراك في القرن السابق . إن أمراً مثل هذا يرتبط بشكل واضح بتطور العقلية المحركة للفكر الندي في الغرب . هذه العقلية التي تأتي ، عادة ، ضمن محاولات الاستجابة لطلعات الجماعة ولآفاق المرحلة الحضارية والسياسية التي يحييها المجتمع .

هذه النقلة في الفهم الندي للفعل الروائي ، أي أن يضع الروائي أو الناقد وسائل واتجاهات الفن في صلب العمل الأدبي ولمخدمته ، هي أمر يتطلب مشاركة القارئ في العمل الأدبي بشكل فعال . وهذه «الوسائل» النقدية أو التنظيرية للفعل الروائي كانت تعمل ، ضمن ذاتيتها التنظيرية ، على الحد من المستوى الواقعي المباشر للفعل الروائي ، وتدفع بالقارئ إلى الانتباه إلى هذه «النقطة» المركزية بالذات ، وأن يتعامل مع الرواية مراعياً النسق والبنية والمضمون باعتبارها كليات متحدة .

إن هذا الفهم كان من أسس انطلاق نقد الرواية في العقود التالية من القرن العشرين . وهكذا ، فإن هناك من يؤكد بأن هذا التوجه في التنظير للفعل الروائي قد ساعد على تخلص الرواية من الواقعية السطحية والخارجية ، ومن اتكالها على العالم المادي وعلى ضحالة التعرّث الشري ، لتصبح أكثر ترتكيزاً على حقيقة الحياة وعلى اضطراد أساق الوعي الحديث^(١٨) . وكان بالرواية ، ضمن

هذه الرؤيا ، قد بدأت تُفرقُ بين « المعطى - الموجود » وبين « القدرة على الخلق ». وحتى بات التضييق لا يكون الفعل الروائي فناً يُفرّقُ أشياء عن العالم ، بل إنه يسعى إلى خلقها

من هذا المنظار ، يمكن القول أن النقد الأدبي للرواية في الغرب بات أقل اهتماماً بالبعد « الأخلاقي » للفعل الروائي ، لكنه أصبح أكثر اهتماماً بالعلاقة « الفلسفية » بين الروائي والمادة الخام للرواية . إنه التوجه نحو « التفاعل » عوضاً عن التطلع إلى « التقرير » .

وفي هذا المجال فإن أورتغا (Ortega) يرى أن الرواية هي نوع تلقائي من الفن ، أو على الأقل يجب أن يكون كذلك نظرياً . إنه يذكر بدءاً من سنة ١٩٢٥ أن الرواية ، في فعل تأسيس عالمها الداخلي ، يجب أن تحل وتنفي العالم الحقيقي المحيط بها . على المؤلف ، كما يرى أورتغا أن يهتم بجدب القارئ إلى العالم « التلقائي » لروايته . ويستخلص من هذا أن على الرواية أن تحررنا من عالمنا الواقعي ، وتسمح لنا بالهجرة إلى العالم الذي تتخيّله ، وتعمل على إيقائنا هناك مانعة إيانا من العودة إلى عالمنا الواقعي^(١٩) .

من جهة ثانية ، فإن أورتغا يُفرّقُ في الفعل الروائي بين « الشكل » وبين « مادة العمل الفني » ! الفن ، بالنسبة إليه ، يعيش فقط في شكله . إن بهاء الفن ، كما يعتقد أورتغا ، يجب أن ينبع من بنية هذا الفن ، أي من تشكيله وليس فقط من موضوعه . غير أن هذا التركيز على التشكيل الفني للفعل الروائي عند أورتغا لا يلغى دور « الأفكار » . على الروائي إلا يتناسى « أفكار » عمله . لكن استعماله لهذه « الأفكار » يجب أن ينحصر في العالم الداخلي لروايته : تُضفي الأفكار في الرواية خيالية بقدر خيالية الأشخاص الذين فيها . تُضفي الأفكار مثل الشخصيات : عناصر عاملة ومساهمة في تشكيل بنية الفعل الروائي بحد ذاتها . انطلاقاً من هذا الفهم لتشكل الرواية ، فإن القيمة الجمالية لها باتت تعتمد بصورة أساسية على المهارة التي يعمل الروائي عبرها لتقديم « شخصياته » لنا . هكذا ، فإن شخصيات الفعل الروائي تُضفي مستقلة عن القراء . إنها تبدو حقائق مؤثرة تتجاوز مُحيطة القارئ . ومن هنا ، فما الذي

يجعل دستوفسكي عظيماً ويلزاك متوسط القيمة عند أورتغا ؟ إن شخصيات الرواية عند بليزاك مجرد نسخ عن أشخاص حقيقيين ، إنهم مواد الحياة نفسها . أما شخصيات دستوفسكي فهم بساطة أشخاص ممكناً الوجود ، وبهذا فهم « يقتربون » « شكلاً » للحياة أكثر تأثيراً وجمالاً ؛ وكلما كان هذا الشكل تقريرياً كلما كان أكثر ابتعاداً عن الجمال والفن ، وكذلك عن التأثير .

مع لوكاش (G. Lukács) يبدأ إيقاع جديد في التنظير للفعل الروائي في الغرب^(٢٠) . إنها محاولة للعودة بالرواية من بحار الفعل الفني « الصرف » إلى ضياف جديدة تتبعها « اللعبة الفنية » مع بعد الاجتماعي الهدف والعمق الفلسفى الواقعى . ولعل الرواية ، مع لوكاش ، تحاول أن تفيد أكثر من الأبعاد « الأخلاقية » التي كانت تقصدها في الماضي . غير أن البعد « الأخلاقي » يأتي ، هذه المرة ، أكثر تطوراً وأكثر تأقلمًا مع الأبعاد الفنية الأخرى للعمل . إن الدعوة إلى التعاطي مع البعد « الأخلاقي » تأتي عند لوكاش أكثر تجانساً مع مفاهيم الالتزام الفكري والأجتماعي . كما أن توجّه لوكاش نحو الرواية هو ، بالضرورة ، سياسي وتاريخي ؛ فرؤيه تقوم ، دائمًا ، ضمن نظام فلسفى .

في « دراسات في الواقعية الأوروبية » الصادر ما بين ١٩٣٩ و ١٩٤٥ ، يذكر لوكاش أن كل شيء هو سياسة ؛ والرواية الواقعية هي الشكل الفني الأنسب الذي يعبر للحياة عن العلاقة بين السياسة والتاريخ . من هنا ، يمكن القول أن التنظير للفعل الروائي مع لوكاش كان يسعى لاكتشاف الحاضر عبر فهم العلاقات القائمة ضمن هذا الحاضر وتسلك العوامل التي أدت إلى وجودها من خلال أحداث الماضي . وقد يُمكن القول أيضًا ، إن من أهداف هذا التنظير الإقرار بحقيقة تأثير الحاضر والماضي على الفعل الروائي وعدم قدرة هذا الفعل على الخروج من حيز التأثير . ففي سنة ١٩٥٨ يذكر لوكاش في « معنى الواقعية المعاصرة » أن ليس هناك من عمل فني يقدر أن يقف حجر عثرة أمام المحيط التاريخي السياسي الذي يُكتب فيه . إن الحقيقة الاقتصادية والاجتماعية ، كما يقول ، تقوم دائمًا بإفراز بيئة أدبية متناسبة معها .

يحاول لوكاش أن يصور العملية الأدبية نتيجة حتمية للضغط الذي يولّده نحو الرأسمالية وتعاظم قوتها في مقابل ضعف الفنان - الكاتب . فكلما تحولت الرأسمالية إلى قُوَّة مُسيطرة ، كلما شعرَ الفنان بغرابة أكثر في بيته وكلما تحول فهمه للواقع إلى انتصار ناضج عن هذا الواقع ، وهكذا ، فيدلًا من أن يختار الفنان مادته بنفسه ، فإنه يُحسُّ باضطراره ، كما كان يفعل زولا ، لوصف كُل شيء . وهكذا ، أيضًا ، مع تعاظم الرأسمالية لتكون وجودًا يوميًّا معيوشًا ، فإن الفنان يُصبح أكثر تشتتًا وتمزقًا حتى يجد نفسه منفصلًا عن الإيقاعات العضوية للحياة وعن واقعية الخلق :

إن عطاء لوكاش المهم للتنظير الروائي يأتي في دراسته « نظرية الرواية » The Theory of The Novel ما بين ١٩١٤ - ١٩٢٠ . في هذا العمل يركز لوكاش على العلاقة بين الرواية والزمن . من جهة ، يقف الزمن في لحظته التاريخية وفي طغيانه اليومي على اللحظة الآنية . ومن جهة ثانية ، يقف الفرد في صراعه مع واقعه الاجتماعي . إن نوعية القدرة التخييلية وكيميتها التي في ذهن الروائي هما من الأمور الهامة التي تقرّر طبيعة هذا الصراع ونتائجـه ، كما يقول لوكاش . أهي قدرة محدودة جداً بالنسبة لهذا المجتمع ؟ أهي كبيرة جداً ؟ أما الرواية ، فليتها في بعدها الملحمي الأعلى سوف تلتقي مع هذه القضية الأساسية : أن الشكل الملحمي ، بحد ذاته ، هو تعبير عن العلاقة بين الذهن والعالم .

يسرى لوكاش في الشكل الملحمي للرواية نهوضاً من تجربة العالم الخارجي ؛ من العالم الذي اختفى منه الإله ، وصار مبنِيًّا على التلقائية الداخلية للفنان . إنها التلقائية التي تشكل القطاع الوحيد الممكن للبطل المُغَرِّب . الرواية ، وبالتالي ، هي جدلية غربة الكاتب . وهي محصلة صراع العبرية الذهنية مع قوة التغريب والقهـر التي تمارسها الرأسمالية على الإنسان - الفنان .

هذه الدعوة التي يُطلِّقها لوكاش لخلق عالم جديد تدخله من باب الرواية ، يمكن أن تُشكّل دعوة إلى اكتشاف المجهول . إنها هجرة من الواقع

إلى اللامعلوم ، والرواية تتخطى هنا حدود الدرس الأخلاقي أو لعبة العرض الفني ، أو محاولة وضع معادلات ممizza للإحساس بالحياة . إنها تصميم سفينة تُمْهِر عباب بحر الغيب علىها تصل إلى إجابات لم يعرفها الناس بعد عن أسئلة طالما رددوها . هناك ، دائمًا ، تغيير في هذا الوجود . ولكن ، لا بد للمفنان ، ومن هذا التصور بالذات ، من إدراك أن لا تغيير يصل إلى « النهاية » ، إلى الإيحاءة عن التساؤلات - الكمال . من هنا ، فيظل الرواية يتحول من إنسان عادي إلى آخر ملحمي . الرواية تصميم ملحمة . بطلها بالضرورة ، « مجنون » يبحث عن قيم لها معنى دون أن يكون عارفًا بما يقوم بالبحث عنه أو ما قد يجده . إنه مغامر إنساني يطمح إلى المطلق .

والفعل الروائي ، من هذا المنظور ، يتعدّى كلًّا عن التقليد الذي بدأ منه في القرن الثامن عشر . لا يعود الروائي مهتمًا بـ « الواقع » قدر اهتمامه بـ « الآتي » الذي قد يصبح « واقعًا » . الرواية تصميم مغامرة بحد ذاتها . إما أن تقود إلى عبث أو فشل ، أو قد تؤدي إلى اكتشاف « الإكسيير » العجيب ! من هنا ، فإن لوكاش يعتبر الرواية فعلًا « عاكساً » وليس « مقلدةً » . إن القاريء هنا يبدأ بالعالم الخارجي ، لكنه لا ينتهي فيه كما كان من قبل . على العكس من ذلك . القاريء ينتهي مع الرواية . يركب مغامرتها . يُضحي مثلها مغامراً .

لشن كان لوكاش يدعو إلى الرواية المغامرة ، الرواية التي تستوعب الوجود الواقعي لتنطلق به إلى وجود واعد جديد ، الرواية التي تبدأ من الواقع بكل ما فيه لترحل إلى ما بعد هذا الواقع ، فإن « الشكليين الروس » The Russian Formalists حاولوا فصل الأدب عن السياسة . لقد ناقشوا في تلقائية الفن ؛ واقترحوا أن على النقد تجاهل الأسباب والتتابع الاجتماعية^(٢١) . لقد أعلنوا ، كذلك ، أن الشكلية والماركسيّة متناقضتان : لأن الأولى تُفسّر الوجود من الداخل ، بينما الثانية تسعى إلى تفسيره من الخارج . وهكذا ، فقد هاجم الشكليون الروس الدراسة الأكاديمية ، ودعوا إلى فصل النقد الأدبي عن الاهتمامات التاريخية والفلسفية والاجتماعية .

هناك ، إذن ، وحدة قائمة بذاتها يمكن أن تكون المدخل إلى الفعل

الروائي . هذه الوحدة لا ارتباط ، نظرياً ، لها بأي شيء آخر ، ولا علاقة لها مع أي شيء آخر . هي البداية وهي المنتطق . قد تقود إلى تفسير العلاقات ، وقد تشير إلى الخلفيات ؛ لكنها ، ومن وجهة نظر التحليل الأدبي ، هي الوحدة الوحيدة الموجودة . إنها ، في هذا المجال ، الرواية . لقد ركز الشكليون الروس على العلاقات الداخلية القائمة داخل العمل الفني - النص - ويات العمل الأساسي للناقد هو دراسة طرق التي استعمل عبرها الكتاب الكلمات والوسائل اللغوية .

قيمة الفن ، وفق هذا التصور ، كما يقول فيكتور شكلوفסקי (Victor Shklovsky) ، تكمن في قدرته على عدم تمكين «المتلقى» من معايشة عدم فنية «الموضوع» . «الموضوع» ، بحد ذاته ، غير مهم . التقنية الفتية هي الأساس ، وليس ما تحرّيه هذه التقنية . العمل الفني ، استناداً إلى هذا الرأي ، بات لا يحتاج لأن يُشير أو يدل على أي شيء خارج نفسه .

مع الحركة البنائية في النقد ، تأخذ الرواية منعطفاً جديداً . لا يعود الفعل الروائي «مرشداً» لمجتمع أو مصدراً لدرس أخلاقي أو تصويراً جمالياً أو تحليلاً لأمر يهم هذا المجتمع . وكان الرواية تتعدى حتى فعل الخروج عن البيئة ومحاولة إنشاء عالم جديد ، لتصبح ، وفق هذا التطلع ، دليلاً على البيئة والشخص والمحيط . الرواية ، الفعل الفني بكليته ، يصبح خارطة يمكن من خلالها قراءة العناصر التي كونته في مختلف أبعاده . ومن هنا ، فإن «البنيانيون الباريسيون» Parisian Structuralists المعاصرون هم أكثر تحديداً من سواهم في توجههم نحو البنية .

إن وحدة أي عمل ، في هذا التوجه النقدي ، تعرف على أنها تقرير نفسي أو اختبار غيبي أعطى مجالاً لولادة العمل ، من هنا ، فالكتابة ، بحد ذاتها ، هي نتاج الذهن اللاواعي . ومن هنا ، أيضاً ، فالبنائية تُركز غالباً على العقل اللاواعي الذي أنتج جزئيات البنية الفنية للعمل . إن الناقد البنياني يميل إلى اعتبار أي شيء يكتبه الكاتب بمثابة جزء هام من مجموع عمله ، وهو يبحث عن إشارات ومقاييس في كل مكان ولائي مكان⁽²²⁾ ! الكتابة ، إذن ، هي ما

يمكن اعتباره ، وفق هذه البرؤيا ، نظاماً من الإشارات . أمّا اللغة فتصبح ، عندئذ ، فهرساً يدلُّ على تفسيُّر الكاتب .

وأيًّا كان التوجه نحو الفعل الروائي ، فهناك حقيقة أثبتت وجودها خلال أكثر من قرنين من الزمن . إنها الرواية ؛ وكانت دليلاً للمجتمع أم دليلاً على المجتمع . لا يهم . المهم أن هنا أدبياً أثبت جدارته وجوده ، وأثبت قابلية مُشيرة للدهشة للتطور والتفاعل المستمر مع الإيديولوجيات المتعددة التي عاصرها . لم يكن هناك من تنظير للرواية لا يستند إلى إيديولوجيا معينة ، ومن ثم فقد يكون بالإمكان القول إنَّ الرواية بسبب من العناصر العديدة المتفاعلة فيها والمُشكِّلة لتركيبها ، هي من أكثر الفنون الأدبية تجاوباً مع التفكير الإيديولوجي للمرحلة وتأثيراً به . ولكن أين مستقبل الرواية في هذا الزمن ؟ هل ما زالت الإيديولوجيات المعاصرة تطالب - من خلال الممارسة الفعلية - بوجود الرواية ؟ هل ما زالت الرواية « سلعة » قابلة للانتشار والتسويق ، وما زالت قادرة على « الفعل » الأدبي بكل أبعاده ؟ .

في هذا المجال قد يُستحسن ذكر رأي واحد من أبرز النقاد والمنظرين الروائين الفرنسيين . إنه آلان روب - غرييه (Alain Robbe-Grillet) الذي يقول إنه من الصعوبة أن يتصور المرء أن فن الرواية قد يمكنه الاستمرار من غير تغيرات جذرية . وهو يرى أيضاً أن كثيراً من الناس يعتقدون بأن هذا الحل غير ممكن ؛ وبالتالي ، فإنهم يعتقدون أن الفن الروائي يموت . غير أن آلان روب - غرييه يراهن على التاريخ - المستقبل . إنه يقول إن التاريخ وحده سيُثبت إن كانت الإرهادات التي نراها - أو نعيشها - اليوم في الفن الروائي هي بوادر حياة أو موت (٢٣) .

من جهة ثانية ، فإن رؤيا لناقدة أميركية هي لسلي فيدلر (Leslie Fidler) قد تبدو ذات أهمية ، لأنها تلمع إلى نهاية زمن الرواية فعلًا أدبياً مميزاً (٢٤) .

ترتبط فيدلر موت الرواية ، على الأقل في الولايات المتحدة الأمريكية ، بالوضع الحضاري هناك الذي ترى فيه إرهادات ما قبل الانحطاط . وهي تجد دليلاً على موطها في معاملة الكتاب والنقاد المعاصرين لها . إن لسلي فيدلر ترى

موت الرواية في أن يهزا بها الناس بينما يظهرون أنهم يحاولون رفع شأنها كما يفعل ، حسب قولها ، نابوكوف (Nabokov) أو جسون بارث (John Barth) ؛ أو أن ينظروا إليها مجموعة أشياء بعيدة عن الحياة مثلما يفعل آلان روب - غرييه أو أن يُشَهِّرُوا بها مثلما يُشَهِّرُ وليم بوروز (William Burroughs) ، أو أن يتركوا فيها بقايا بعشرة من التجربة أو الموت المهترئ كما يفعل كثير من الكتاب في الولايات المتحدة الأميركيَّة .. وترى فيدلر أن الرواية تتلاشى ، وهي تُعيَّدُ ذلك إلى سببين ، أولهما أن الإيمان بوجود الرواية قد مات في نفوس الكتاب ؛ وثانيهما أن حاجة الجمهور للرواية ، تلك الحاجة التي اختَرَّتُ الرواية لسدها ، قد أخذت تشبع بطرق أفضل .

والسؤال الآن : هل يمكن أن تنتهي الرواية حقاً ؟ هل صحيح أن جزءاً من الحضارة الغربية المعاصرة أخذ يتحول إلى خنجر يطعن الرواية ويميتها ؟ هل انتهى عهد الرواية في دنيا الأدب ؟ وللجواب عن هذا السؤال قد يحسن أن يعود المرء إلى مصدر « الرواية » الذي سبق الحديث عنه في بداية هذه الدراسة : إنه الوجود الإنساني بكلّيته . ولذا ، فطالما أن الإنسان موجود ؛ طالما أنه يُفكِّر ويتفاعل ويعمل ويتخيّل ويعيش ، طالما أنه حيٌّ ، طالما أنه مُتَشَوِّقٌ إلى الأفضل ، فالرواية باقية وإن اختلفت أشكالها وتطلعاتها بين شعب وأخر وجيل وأخر .

الهوامش والمراجع

(١) للتوسيع في هذا الموضوع راجع :

- F.W.J. HEMMINGS, Réalism and the Novel: the Eighteenth Century Beginnings. An essay published in:
The Age of Realism, ed. F.W.J. Flemmings, Penguin Books, England, 1974,
pp. 9-34.
- LESLIE A. FIDLER, The Death And Rebirth of The Novel, an essay published in:
The Theory of the Novel-New Essays, ed. John Halperin, Oxford University
Press, U.S.A., 1974, p. 198.

(٢) انظر :

- HEMMINGS, Realism, p. 11. (٣)
 - JACQUES RUSTIN, L'histoire véritable dans la littérature romanesque du XVIII^e Siècle français: Cahiers de l'Association Internationale des Études françaises, vol. XXVIII (1966), p. 89.
 - HEMMINGS, Realism, p. 12. (٤)
 - RENE WELLEK, Concepts of Criticism, Yale University press, London, 1975, (٤)
pp. 240-41.
 - HEMMINGS, Realism, p. 12. (٥)
 - Loc. cit (٦)
 - FIDLER, The Death, p. 189. (٧)
 - JOHN HALPERIN, The Theory of The Novel-A critical Introduction, An essay (٨)
published in: The Theory of the Novel, p. 4.
 - HALPERIN, The Theory, p. 5. (٩)
 - HALPERIN, The Theory, pp. 10-11. (١٠)
 - Loc. cit. (١١)
 - HALPERIN, The Theory, p. 15. (١٢)
 - HALPERIN, The Theory, p. 16. (١٣)
- (as Being quoted from:
- VERNON LEE, On Literary Construction, in The Contemporary Review,

LXVIII (1895), pp. 404-19).

HALPERIN, The Theory, p. 17.

(١٤)

(as Being quoted from:

- Vernon Lee, The Craft of Words, novell Revue, XI [1894], pp. 571-80).

(١٥) « هناك مقالان للورنس يعالجان هذه القضية وقد استندت إليهما ويستحسن ، لمزيد من الفائدة ، الرجوع إليهما .

- D. H. LAWRENCE, - Morality and the Novel, first published in the Calender of Modern Letters, 1925.

- Why the Novel Matters, first published in Phoenix (1936). both articles are published in: 20th Century Literary Criticism - A Reader, ed. David Lodge. Longman Group Limited, London, 1972. pp. 127-135.

20th Century, p. 133.

(١٦)

(١٧) راجع حول هذا الموضوع :

- JOHN FLETCHER and MALCOLM BRADBURY, The Introverted Novel, an essay published in: Modernism, ed. Malcolm Bradbury and James Mc Farlane, Penguin Books, England, 1976, pp. 894-396.

LETCHELR and BRADBURY, The Introverted, p. 408.

(١٨)

JOHN HALPERIN, Twentieth - Century Trends In Continental Novel Theory, an essay in: The Theory of The Novel, pp. 375-377.

(٢٠) يستحسن النظر في مقالة جورج لوكاش حول الحداثة :

- GEORGES LUKACS, The Ideology of Modernism, an essay published in 20th Century, pp. 474-488.

HALPERIN, Twentieth, pp. 379-380.

(٢١)

HALPERIN, Twentieth, p. 381.

(٢٢)

ALAIN ROBBI, GRILLET, A Future For the Novel, an essay published in 20th Century, pp. 467-473.

(٢٣)

(٢٤) يستحسن النظر في اثنين من أبرز مقالات فيدلر :

LESLIE A. FIDLER, The Death And Rebirth of the Novel, an essay in The Theory, pp. 189-209.

- LESLIE. FIDLER, The End of The Novel, an essay in Perspectives On Fiction, ed. James I., Calderwood and Harold I. Uliver Oslo University Press, U.S.A., 1968. pp. 190-196.

صورة البطل في (الشيخ والبحر) البطل في الرواية الأمريكية المعاصرة

تمهيد وتقديم

بدأت العمل بقصد التحضير لبحث عن صورة البطل في الرواية الأمريكية المعاصرة انطلاقاً من «الشيخ والبحر» لارنست همنغواي وصولاً إلى أبرز روايات السبعينات. لكن، ما إن عدت إلى قراءة رواية همنغواي، بعد زمن من هجري لها، حتى امتلكتني مجدداً: تجاوزت الرواية غبار الزمن وتغيرات العصر الظاهرية، وبرزت من جديد أمامي نابضة بالحياة، رافضة أن تقبيع على أحد رفوف متحف الأدب قطعة من تاريخ عتيق يجللها غبار من اللون المميت.

أمام هذا الأمر، وأمام موجة ضخمة عاتية من الروايات استطاع فيها «الكومبيوتر»، مع «حروب النجوم» وكثير من «الخيال العلمي» أو «العلم الخيالي»، أن يرسم صورة أخرى للإنسان الأميركي يخفى فيها بعض ملامحه الإنسانية؛ رأيت نفسي أقف ياصرار أتأمل رواية همنغواي حيث الإنسان ما زال بصره الإنساني، بلحمه ودمه فقط، يقف بعيداً عن صرير الآلة ولها ث الاختراعات الحديدة التي تشاركه بطولة الحياة. ولعل فكرة راودتني أن «الشيخ والبحر» قد تكون بين آخر وأبرز ما كتب في مرحلة كان فيها «البطل - الإنسان» سيد الموقف؛ ولذا، رأيت نفسي أتوسع في دراستها، أحاول أن أغوص أكثر من قبل في أعماقها بحثاً عن صورة للبطل فيها يعياني قاريء عربي يعيش عصر القراءة الأمريكية ويعاني منه.

من هنا، أعتبر هذه الدراسة عملاً تأسيسياً للبحث الذي أقوم به حول

« صورة البطل في الرواية الأميركيّة المعاصرة »، ولذا فإنّ القسم الثاني من العمل ، والذي سأقدمه قريباً ، يكون محوره « صورة البطل في الرواية الأميركيّة بعد الشّيخ والبحر وصولاً إلى السبعينات » .

أما المنهج الذي اعتمدته ، فهو الانطلاق من النص وحده ، دون أي عنصر سواه ؛ باعتبار أن النص هو الوحيدة الحية القائمة بذاتها ، وهو المادة الأولى والأخيرة التي تقدم للقارئ « الدنيا » التي تُعدّ بها الرواية ، والتي يحب القارئ أن يطوف في أرجائها لا لمجرد السياحة الأدبية وحسب ، بل للمعايشة والتفاعل . إن هذا المنهج في التحليل - ومع هذا الموضوع بالذات - يحاول أن يكون قراءة حية للنص تربّطه بالعصر الحالي دون أن تقتلعه من زمانه أو تطمس معالم وجوده الأول . فالنص الأدبي الحقيقي هو نص حي ، يظل يتفاعل بطاقة إيجابية - بعيدة عن المتحفية الأكاديمية - مع الواقع المعيوش ؛ ومن هنا ، فإن التباعد الزمني بين النص والحاضر لا يعود قائماً ، بل يحل محله مجال خصب من التناغم المعطاء المرتبط بحيوية النص من جهة والطاقة التفاعلية للقارئ وعصره من جهة أخرى .

صورة البطل في « الشّيخ والبحر » :

وضع أرنست همنغواي روايته هذه في الخمسينات من هذا القرن ؛ ونال على عمله هذا جائزة نوبل للآداب سنة ١٩٥٤ . والرواية بحد ذاتها من أشهر أعمال همنغواي وأكثرها شعبية وانتشاراً بين الناس ؛ وفي هذا دلالة عميقة على استجابتها في زمن معين لصور ورؤى أحجّها القراء وأرادوا تحقيقها ؛ أو إنها كانت في نفوسهم وشخصياتهم وظهرت لهم أكثر وضوحاً وجلاءً . إنها ، إذن ، من ناس الخمسينات وأماناتهم ، وهي كذلك من وحي حقبة هامة من تاريخ الحضارة الأميركيّة . وتبرّز أهمية هذا الأمر عندما يلاحظ المرء أن حقبة الخمسينات هذه كانت العصر الذهبي لدولة أميركا ، ولعلّ هذا التقويم للحقبة يزداد تأكيداً عندما نجد اندلاع الحياة الأميركيّة المعاصرة اليوم إلى مرحلة الخمسينات ، ومحاولتها التعامل معها كأنها مرحلة « الكلاسيكيّة الحديثة » في الزّمن الحاضر . هي ، إذن ، رواية من الماضي ، لكنها تجسد واحداً من

أحلام اليوم ؛ وشخصية البطل فيها لا تعود - من هذا المنظار - من وحي وثائق التاريخ ، بل هي من أوراق الحاضر ، من « وثائق » السبعينات والثمانينات .

تحكى الرواية ، كما هو معروف ، قصة شيخ بحار يحاول بياصرار عنيد أن يثبت لنفسه وللآخرين أنه ، ورغم عبء السنين الذي يحمله ، ما زال صياداً قادراً بارعاً يقابع الصعب ويعود من معاركه مكلاً بالنصر . هذا الشيخ ، يصر بعد أربعة وثمانين يوماً من محاولات الصيد الخائبة على أن اليوم الخامس والثمانين هو يوم حظه وسعده . وفعلاً ، فإن سمكة ضخمة كبيرة تلتقطها صناته في البحر بعيداً جداً عن اليابسة والناس ، ويبدأ الصراع بين الشيخ الوحيد وسمكته الكبيرة : هي تحاول الحياة والخلاص وهو يجهد للإمساك بها وقتلها . وتمر أيام عليه ، وحده في البحر يعاني مع سمكته شتى الصراعات حتى يتوحد وإياها : مقاتلان عنidian من أجل إثبات الوجود . ولحظة يظن الشيخ أنه انتصر على سمكته باصطيادها ، تهاجمه أسماك القرش الثئمة ، تنهش من لحم سمكته التي يصل بها أخيراً إلى شاطئ بلدته هيكلأ عظيمياً افترست لحمه وحوش البحر ؛ ويصل معها إلى كوخه الفقير صياداً قتله التعب وأنهكه التحدى : شيئاً ، متزرياً ، خائباً ، تعسياً ، قانعاً بحظه .

بطل الرواية ، كما يبدو للوهلة الأولى ، هو الشيخ الصياد : الفرد الذي يصارع ويتحدى ويقتل لإثبات وجوده وحقه في هذا الوجود غير مبالٍ بالتضحيات التي يقدمها في سبيل هدفه ، وغير عابئ بالمشاق التي عانى منها لتحقيق مراده . إنه ، بطريقة أو باخرى ، صورة واضحة للتفكير الذي طرحته الحضارة الأمريكية حول الفرد وقدرته وحقه . الفرد صاحب المبادرة ، وهو الذي يقوم بتسخير كل الطاقات التي يملكتها لتحقيق مبادرته ؛ كما أنه يعتبر عمله مقاييساً لوجوده . فإن تحقق العمل ، تتحقق معه وجود الشخص الذي يقوم به ، وإذا لم يتحقق العمل ، فإن هذا الشخص يصبح متلاشياً لا يستطيع أن يتابع وجوده . هو الفرد ، إذن يصارع بمفرده ، وعليه إما أن يتتصر وحيداً ، أو يموت وحيداً . لكن ، إن كان الشيخ الصياد هو صورة عن الفرد في الرواية الأمريكية المعاصرة ، فـ أي فـ هو كما تظهره رواية همنغواي ؟

أول صورة تطالعنا هي أن الشيخ إنسان يعيش بمفرده : لا زوجة له ولا ولد ، يأوي إلى كوخه التّيس وحيداً في كل أمسية محاولاً معايشة وحده باستعادة أحلام من زمن شبابه غاب عنها الإنسان وما بقي على مسرحها إلا أسوة بريئة ترتع على شاطئه رملي (ص ١٩) ^(*) . أما أفكاره حول الحاضر فإنها تدور غالباً حول مباريات « البيسبول » يراقب أبطالها مهتماً بواحد فقط : دي ماجيو ، لأن والده كان صياداً مثل الشيخ ؛ ولأن دي ماجيو ، مثل الشيخ أيضاً ، يعاند ألم الجسد محاولاً التّفوق عليه في رحلة الحياة والتحدي (٤٣ - ٤٧ - ٥٢ - ٨٣ - ٨٩) . واحد فقط يرافق الشيخ على اليابسة : إنه الصبي الذي ينسّل من كوخ والديه ليكون مع الشيخ في الصباح والمساء ، محاولاً أن يؤنس وحده من جهة ، وأن يتعلم منه فنون الصيد من جهة أخرى (٦ - ١١ - ١٨) . وكان الصبي ، هنا ، ما عاد غريباً عن ذات الشيخ ؛ وكأنه امتداد نفسه في المستقبل وخلاصة تجاربها في الزمن ؛ حتى ليكاد المرء يعتقد بأنّ الصبي ما هو إلا الجزء الم قبل من الشيخ في الزمن الآتي ؛ الجزء الذي ربما كان همنغواي نفسه يتوقعه لتجيل السبعينيات !

إن نظرة تحاول تحليل واقع هذا الشيخ يمكن أن تلاحظ أن الماضي الذي يمثله البشر - الآخرون قد انمحى من ذاكرة الشيخ . لم يحمل الرجل معه من ماضيه إنساناً آخر سوى نفسه ؛ لم يتذكّر ، وهو في شيخوخته ووحده ، حبيبة ما أو أمّا أو رفيقاً أو حتى عدواً . نسي الإنسان كلّه ، ولم يبق في الذاكرة إلا وحوش بريئة ترتع بحرية وصفاء عند شاطئ البحر . وكان الصورة تقفز بالذاكرة إلى الأوروبي الأول الذي نزل الشاطئ الأميركي ، فما اعترف بإنسان سوى نفسه على تلك الأرض ، ومن فرديته هذه انطلق في تجربته مع الحياة في العالم الجديد . أما الحاضر ، فلا يرى فيه الشيخ إلا نفسه ، ونفسه فقط . دي ماجيو هو امتداد آخر للشيخ ؛ هو الشيخ يمارس لعبة « البيسبول » القاسية كما يمارس الصيد القاسي في مجاهيل البحر البعيدة . وهو الشيخ في لعبة « البيسبول »

(*) اعتمدت على النسخة : Hemingway, The Old Man and the Sea, Panther Books, 1976, England والأرقام بين مزدوجين إشارة إلى صفحات هذه النسخة .

يكتب آلام كاحله الدائمة في سبيل الفوز باللعبة ؛ كما أنه الشيخ يرفض حتى أن يصرخ من أوجاع يديه وظهره ، يقطعنها خيط الصيد عندما تجذبه السمكة الكبيرة إلى قاع البحر ، ليفوز باللعبة البحريّة . أما الصبي ، فهو أيضاً لا يخرج عن هذه المحدود إطلاقاً . إنه امتداد الشيخ « يده الثالثة » التي طالما يشتق إليها في الوقت الصعب ، وطالما يفتقدها في دقائق الشدة والفرح معاً . الصبي لم يظهر أبداً غريباً عن الشيخ ، هو قطعة من نفسه يتوقع لها أن تستمر في زمن قد لا يعيش الشيخ ليراه بعينيه ويحسه بجسمه .

مسرح الحياة ، إذن ، كما تظهر صورة البطل في رواية « الشيخ والبحر » حتى الآن هو الفرد : إنه الخشبة والممثل في آن . ليس في ماضيه ما يخرج عن نطاق نفسه ، وليس في حاضره ما يتجاوز وجوده الشخصي وتكونه الذاتي ، وليس في رؤياه للمستقبل ما يشدّ عن تطوره الذي يحب أن يراه لأحاديثه . البطل ، كما ترسمه الرواية ، حتى الآن ، هو وجود يكاد يقارب تقدير حقيقة الإنسان في فرديته واعتبارها المنطلق الأساسي والوحيد لتجربته .

لكن ، إن كانت صورة البطل الفرد المطلق هي التي تقدمها لنا الشيخ والبحر ، فما هي خصائص هذا الفرد وميزاته التي يتسلح بها ليخوض غمار الحياة ويمارس عبرها تجربة وجوده وتحقيق ذاته ؟

إن أول ميزة للبطل يطالعنا بها همنغواي الأميركي في روايته هي أن هذا الفرد مستقل ، مصر على الاعتماد على نفسه وعلى قدراته الذاتية . فالشيخ يرد على الصبي عندما يقترح الأخير إفراض بضعة دراهم من الآخرين لتأمين بعض احتياجات الشيخ بقوله : « أنا أحاول أن لا أفترض . في البداية تفترض ، وبعد ذلك تتسؤال » (١٢) . ليس لدى البطل ، إذن ، أي استعداد للارتهاان للأخر ؛ ففي هذا كسر لمبادئه وتحويل لشخصيته من متفرد فذاً قوي إلى اتكالي يتسائل . حياته بضعف .

إضافة إلى الميزة السابقة ، فالبطل في هذه الرواية يعتمد على عقله وقدراته الذهنية أكثر من اعتماده على جسمه وقواه البدنية . فهو عندما يفكر

باصطياد سمة كبيرة يتغلب باصطيادها على سوء طالعه ، يلاحظ الصبي أن قوة الشيخ الجسدية ما عادت مؤهلة لتساعده في مهمته ؛ لكن الشيخ يجيبه قائلاً : «قد لا أكون قوياً كما أظن نفسي ، لكنني أعرف عدداً من الحيل ، وكذلك فانا أعرف كيف أستفيد من منطق التفكير والتحليل»^(١٧).

والبطل في الشيخ والبحر محب للأخر ، متعاطف معه ؛ بل هو أحياناً عاشق له ، متيم في هواه ؛ ويرى أن الآخر امتداد طبيعي لوجوده ومسرح لتحقيق هذا الوجود . لكن الآخر ، في هذا المجال ، لا يكون الإنسان كما قد يتبادر إلى الذهن . فلا وجود للإنسان الآخر عند الشيخ . الإنسان موجود فيه ، ومحظى داخل ضلوعه ، ولا يتعدى حدود ذاته الفردية . «الآخر» في الرواية هو الطبيعة بكل أبعادها . وقد ركز همنغواي في روايته على البحر وما فيه وما يدور في فلكه الجغرافي كعناصر مشكلة للأخر عند بطل الرواية . فالشيخ لا يتحدث عن البحر إلا بصفة الحببية المعتادة . إنه لا يذكره ، كما يروي همنغواي ، إلا بصفة La mar ، هذه الصفة التي تعود الناس إطلاقها عندما يبحرون البحر (٢٢) . والشيخ ما أحب البحر إلا ورأى فيه صورة الأنثى المحبة (٢٣) التي لا تعطي إلا الأشياء العظيمة ؛ والتي وإن آذت أحياناً ، فإن أذاها يكون ناتجاً عن أمور تفوق إرادتها وقدرتها على السيطرة . البحر - الأنثى ، إذن ، هو من ضمن «الآخر» الذي يتعايش معه الشيخ . ومن هنا ، يمكن القول إن بطل الشيخ والبحر لا يفكر بالإنسان - الآخر ليعيش معه . وحتى الأنثى ، التي تعتبر تكملة طبيعية لوجوده الذكري ، زواه يستعيض عنها بالبحر - الأنثى يتعايش معه عشقاً وولها .

ومع صفة المحبة ، فالبطل في رواية همنغواي هذه شفوق ، متعاطف مع الحيوانات البحرية التي يتشاءم منها سواه من الصياديـن ، أو هم لا يسألون بمصيرها . إنه يرى أن له قليلاً كقلوب «السلطـعين» البائـسة ، ولوه رجلان ويدان كما لها أرجل وأيدي (٢٩) ، وأنه متشابه لدرجة تمنعه من أن يتشاءم من منظرها كما يفعل الآخرون ، أو أن يقسـو عليها كما يتصرف الناس (٢٩) . حتى تلك السـمة الكـبـيرة التي يرتبط بمـصيره ، كما يعتقد ، باصـطيـادـها ، يـُـشـفـقـ عـلـيـهاـ حينـ

تعلق بضارته ، ويتألم لأنها (٤٠) . إنه يحترم هذه السمكة التي تعمل ضارته على قتلها . أكثر من هذا ، إنه يتفاعل مع أوجاعها ، يحس بالألم ترتعشه رؤوس ضارته في فمها كما تُجسّد هي (٤٦) ؛ بل هو يعطيها حق قتلها كما أعطى نفسه حق قتلها . إنه يتتجاوز حدود المشاركة بالألم ليصل إلى حدود التأخي ، فالسمكة تصبح « أخي » له ؛ يتَحد وإياها في صراع إثبات الوجود ، ويُضحي لا فرق عنده من يقتل الآخر وينتصر طالما كل واحد من الآخرين هو هدف الآخر (٧٩) . لكن ، رغم كل مظاهر التأخي ، وكل مظاهر الاتحاد بالآخر والإنسجام فيه ، يظل الأمر يشحذ حول صراع الفرد من أجل فرديته وأحاديَّته المطلقة ؛ ويُضحي « التأخي » و« الإنعام » وكأنهما أكذوبة يلْفَقُها الفرد ليسمو بها عن قسوته ورغبته في تحقيق الأنماط الذاتية الفردية : البقاء وحيداً مسيطرًا . من هنا ، لِمَا تشيي لعبَة صراع البقاء وإثبات الوجود بين الشِّيخ والسمكة ، يتحول الشِّيخ عن حالة « التأخي » و« الإنعام » ، يضع كل مشاعره المتفاعلة إيجابياً مع الآخر على الرزق ، ويعود إلى تحقيق سلطته على كل ما يمكنه أن يضع يده عليه من هذا الآخر ، إنه يبدأ بإعداد « جنة » ما كان « أخي » له قبل لحظات ، ليعود بها إلى قريته مثبتاً بها لوجوده وقدرته في الصيد (٨١) .

هناك ميزة أخرى يتصف بها شِيخ همنغواي : الإيمان بدور الحظ في حياة الفرد ، لكن الشِّيخ لا يرى أن الحظ هو العنصر الأساسي في النجاح أو الفشل . فالحظ هو عنصر مساعد ، ولا بد من وجود التصميم والاستعداد العملي لملاقاة الأمور ؛ الشِّيخ يرى أن على المرء أن يُهُنِّئ نفسه لمواجهة الحدث ، متسلحاً بكل ما يمكنه الحصول عليه من زاد وخبرة ومعدات ، غير أن هذه كلها لا تؤمن له النجاح إذا لم يتوافر له عنصر الحظ . « عليك أن تستعد » ، يخاطب الشِّيخ الصبي : « وعندما يأتي الحظ تكون جاهزاً للبدء بعملك » (٢٥) . وهذا بالفعل ما قام به الشِّيخ في اليوم الخامس والثمانين من أيام محاولاته الصيد . فعندما أشرقت شمس هذا اليوم ، الذي اعتقاده يوم سعاده ، صمم الشِّيخ على ضرورة عمله في هذا النهار بطريقة جيدة (٣٣) .

ورغم اعتقاده بأمور غيبية ، كالحظ ، تسيطر على حياة المرء ، فالشِّيخ

ليس بالرجل المتدلين (٥٤) . إنه قد يعمد أحياناً إلى بعض التذور الدينية الخفيفة الحمل ، كان يعد بترديد بعض الأدعية والصلوات . لكنه في مسلكه هذا لا ينطلق من الدين ، بل يتخذ من بعض الشعائر الدينية وسيلة لتخفيه عناء عمله ، أو لمساعدته في لحظة معينة طارئة على التفوق على عجزه أو خطيئه (٥٤) . ولعله من خلال هذا النوع من التعاطي مع الفكرة الدينية يتوجه إلى التعامل مع موضوع الخطيئة . إن الشيخ الذي يتصدر رواية همنغواي ، لا يفكر بالخطيئة . أكثر من هذا ، إنه لا يجد في نفسه أي إدراك لها (٩٠) . فالخطيئة ، كمحصل حتمي للفكر الديني ، غير موجودة بالنسبة له . لكنه عندما يعيش مرحلة التأخي مع الآخر ، يصل في إدراكه الفكري إلى أمر يراه أبعد من مستوى الخطيئة وأكثر عمقاً : إنه يرى أن قتله لهذه السمكة التي أحب ليس خطيئة ، بل هو عمل قد يكون أعظم من الخطيئة (٩١) . هي ، إذن ، مشاعر لا تنبع من الدين بمفهومه الطقسي أو الإلزامي كما يفهمه أتباع الدين ، بقدر ما تتصدر عن مشاعر التوحد مع الآخر ، حتى وإن كانت هذه المشاعر مرحلية تمويهية كما سبقت الإشارة .

من هنا ، يمكن للمرء مناقشة بعض الملامح الدينية - المسيحية للبطل التي قد يجدها أو يحاول تأويلها قاريء الرواية . إن التعبير عن بعض آلام الشيخ بتصویرها كأنها : «المسمار يخترق اليد إلى الخشب» (٩٢) ، هذا التصویر الذي يذكر ببعض مراحيل الصليب ، أو حمل الشيخ لعمود الشراع (الصاري) على كتفيه يصعد به ثلاثة القرية متعرضاً منهاكاً (١٠٤) وكأنه المسيح في طريق الجلجلة ؛ أو استلقاؤه على سريره ، بعد عودته خائباً من رحلته ، في وضع يشبه المصلوب (١٠٥) ، إنما هي صور يلقاها المؤلف بلسانه هو على الشيخ وليس صوراً تنطلق من نفسية الشيخ أو أسلوب تفكيره . إنها ، في الواقع ، محاولات إسقاط خارجية للصورة المسيحية لعملية الصليب يسعى همنغواي لأن يُلبيها للشيخ ؛ لكنها ليست على الإطلاق من عند الشيخ أو من وحي مبادئه وشخصيته . لذا ، فلا يمكن للمرء أن يرى أن الشيخ في عذابات الخيبة والرجوع التي صورها همنغواي كان مسيحاً آخر يسعى للتکفير عن خطيئة الإنسان بالألم والشوك وكأس الخل .

إن رفض صورة البطل يلقي العذاب من أجل الآخرين - بـالمفهوم المسيحي - تسقط نهائياً عندما يرى القارئ أن الشيخ يؤمن إيماناً كلياً بأنه ما خلق إلا ليكون صياداً (٣٢) . فالبطل في رواية همنغواي يتجاوز حدود الصياد العادلة في كسب الرزق ، ليتحول إلى قاتل ؛ مهمته التي يعتقد أنه يعيش لينفذها هي القتل لمجرد القتل ، إنه يفرج باصطياد الآخر ، يقتله أياً كان هنا الآخر ؛ إنه لا يتنتظر حتى يعرف هذا الآخر ليقرر إن كان له أن يقتله أولاً ؛ على عكس هذا ، فالشيخ يقرر بكل وعيه اصطياد « السمسكة » / الآخر قبل أن يراها أو يعرفها أو يدرك حقيقة حجمها ونوعها وشخصيتها (٣٧) . أكثر من هذا ، إن كل محاولاته للتآخي مع « السمسكة » / الآخر واحترامها ، والإشراق عليها - بل عرضه عليها أن تصطاده هي إن استطاعت ، سرعان ما تتبخر أمام فرحة القاسي والمولم باصطيادها والعودة بها إلى قريته إثباتاً قوياً وصارحاً يبرز لنفسه عن قدرته كصياد - قاتل . والبطل في هذه الرواية ليس من النوع الذي يتراجع عن مهمته أياً كانت الأحداث التي تواجهه . إنه مصر على تنفيذ عمله حتى آخر قطرة من دمه . فالإنسان ، كما يرى هو ، لم يُخلق ليهزم : « يمكن للإنسان أن يُخطم لكن لا يمكن له أن يُهزم (٨٩) .

إنطلاقاً من هذا كله يمكن رسم صورة البطل في هذه الرواية كمؤشر لمستقبل الإنسان بعد الخمسينات في أميركا وحتى أيامنا الحاضرة ، إذ يبدو أن أبطال النصوص الروائية بعد همنغواي لم يستطيعوا تقديم إضافة حقيقة في البنية العميقه لشخصية الإنسان الأميركي . في الواقع ، لقد حاولوا تمويه حقيقة هذا الإنسان بإدخاله في دهاليز الكمبيوتر وفي دنيا قرقعة الصفيح والآلات الصماء . من هنا ، يكون همنغواي قد استطاع بتنبئه الأدبي أن يكشف واقع التطور في الرواية الأمريكية قبل حدوثه بعشرين سنة . فبطله هو الإنسان الفرد المستقل ، المعتز بفردته والمصر على ذاتيتها والأنا الواحدة فيها . إنه ، إضافة إلى هذا ، الفرد المعتمد على العقل والقدرة الذاتية ، لكن ، الذي يرى في الحظ عنصراً مساعداً وأساسياً في نجاحه . غير أنه ، من جهة أخرى ، ليس ذلك الفرد المؤمن بالدين أو المنصر فيه . هو أيضاً الفرد الذي يعيش ليصطاد

آخر بقتله واستهلاكه ؛ والذي يحاولون إخفاؤها - أن يختفي تفاصيل قراره المفاجئ
هذا بمحة ظاهرية للآخر تغلفها قشرة رقيقة من التماطف والتآخي .

ورغم كل معاناته من نوعية هذا الوجود ، فإن البطل الذي ترسمه رواية «الشيخ والبحر» يبدو مصرًا على متابعة «اصطياده» للآخر . يتربك همنغواي القاريء في نهاية الرواية دون أن يعلن موقفاً للشيخ من متابعة حياته على هذا المنوال ؛ لكن رغبة الصبي - الذي هو الامتداد في الزمن للشيخ كما سبقت الإشارة - تظهر واضحة في متابعة العمل ، ويفيد أن عدم اعتراض الشيخ على هذه الرغبة واضح جدًا .

أخيراً ، لعل همنغواي ، من خلال عرض شخصية البطل في رواية الشيخ والبحر ، استطاع أن يقدم صورة طيبة عن «البطل» الأميركي في الخمسينات . هذا «البطل» الذي تابع مسيرته «صبيان» كثُر ، كبروا وأصبحوا «شيوخاً» في السبعينات والثمانينات من هذا القرن ، وحاولوا اصطياد كثير من السمك في كوريا وفيتنام وحتى عند شواطئ البحر في لبنان ! .

جبر ضومط

وتجربة التأثير الأدبي

إن كان الوجود الإنساني بحثاً مستمراً للوصول إلى «الأفضل اللامتناهي» ، فإن «التأثير» فعل حضاري لا بد له من مرافقة كل وجود إنساني يسعى نحو التقدم . إنه فعل وجود مستمر لإثبات تقدمية الإنسان . ولذا ، فكل اكتشاف تقدمه بقعة ضوء حضارية هو ترقب لعملية تمهّل للانتقال إلى بقعة ضوء أخرى ؛ إلى خطوة جديدة ، يفترض أن تكون ، أكثر تقدماً في الوجود الإنساني نحو هذا «الأفضل اللامتناهي» . من هنا ، يكون الحديث عن عملية تأثير مستمرة هو التصور الأنسب للنظر إلى الحياة الإنسانية الساعية نحو التقدم . الوجود الإنساني ، إذن ، هو ممارسة لا تكل لفعل تأثير . ولحظة توقف هذه الممارسة ، يبدأ الوجود الإنساني بالتراجع عن إنسانيته : إنها الخطوة الأولى باتجاه «العتمة» الحضارية . ومن هذا المنطلق ، قد لا يغالي المرء إذا ما صرّور الوجود الإنساني على أنه فعل مشدود إلى قطبيين : التأثير / الحياة والعتمة / الموت .

والحديث عن الخطوات نحو «التأثير» في الزمن العربي المعاصر في كتابات الباحثين أخذ جانبيين أساسين . هناك من يرى أن «التأثير» لا يتم إلا بالتوجه نحو واقف أجنبي يخلص الإنسان من رتابة العباء التراكي الذي يحمله ، ويدفعه نحو إيقاع جديد وتجربة مختلفة تكون مدخله إلى «النور» . من جهة ثانية ، فإن التراث ، بحد ذاته ، لا يُشكّل عائقاً دون «التأثير» ؛ المطلوب هو حسّن استيعاب هذا التراث . إنطلاقاً من هذا التصور ، هناك من يرى أن

«التنوير» يكون باستيعاب التجربة التراثية والإطلاق منها في فهم الحاضر المعيوش للانتقال إلى «نور» الآتي^(١)، ولكن ، ليس «التنوير» عملاً يصعب تحقيقه إلا بالتوجه نحو واقف أجنبي ، وهو ليس كذلك مهمة لا يمكن إنجازها إلا بالإلتئام نحو تراث ذاتي . إنه ممارسة حياتية هي ، في الواقع ، قدر إنساني لا يمكن إلا الدخول معه في «لعبة» التحدي . ولذا ، فإن كل «اكتشاف» تقدمه بقعة ضوء حضارية ، أيًا كان مصدرها ، هو ترقب لعملية تمهد للانتقال إلى بقعة ضوء آخرى .

من هنا ، عندما يكون الحديث عن «عصر تنوير عربى» ، يضحي المقصود مناقشة أساسية للوجود الإنساني العربي بمفهومه الحضاري . غير أن مراجعة يسيرة لتاريخ فعل الوجود العربي ، وهي مثل آية مراجعة لأى فعل وحد إنساني آخر ، تُظهر للباحث أن هناك أزمنة معينة كانت قوة الشد فيها تغلب قطب التنوير على «قطب العتمة» .. والعكس أيضاً صحيح .. ولعل تتابع هذا الفعل هي ما اتفق مؤخرًا الحضارة العربية على اعتماده في وسم أزمنة معينة بالجهل والانحطاط أو بالوعي والنهاية .. والوجود العربي ، مثل أي وجود إنساني آخر ، هو هذا المُبْحِر الدائم على سركب الرحلة إلى «الأفضل اللامتناهي» . وفي رحلته هذه لا بد للإنسان من التناضم المستمر مع حركة المركب المتارجحة أبداً بين قوة شد «القطبين» الأساسيين . ولعل في هذا ما يُصوّرُ التارجح الدائم للإنسان بين أزمنة التنوير وأزمنة العتمة . ولعل هذا ما يفسر أيضًا محاولة الإنسان المستمرة للبقاء في مقدمة المركب مع فجر النور ، والابتعاد عن مؤخرته ، حيث كهف العتمة ؛ واستعانته بكل الأمور التي يراها من موقعه الآني - قادرة على تحقيق هدفه . فاللحظة الآنية ، في بعدها الحضاري ، هي منطلق قرار «المخطوة التالية» لميسرة الإنسان . والإنسان ، وبالتالي ، هو الذي يقوم بتنفيذ هذه الخطوة متحملًا كل نتائجها سلبًا كانت أم إيجابًا : فقد تأتي المخطوة نحو «قطب التنوير» خطوة ناقصة ، ويصبح المرء أقرب إلى «قطب العتمة» .

ثانية تجربة جير صومط (١٨٥٩ - ١٩٣٠) في هذا المجال نموذجًا لدراسة

حركة الإنسان العربي على سطح مركب الرحلة نحو «الأفضل الامتناهي» . إن جبر ضومط يتبع إلى زمن يعتبره المؤرخون للحضارة العربية بداية عصر نهضة أو بداية مرحلة تنوير عربية مهدت بكليتها للزمن الذي نعيشه اليوم . ومن هنا ، فإن تجربته تأخذ أهميتها . إنها نموذج عن تجربة جماعة من أبناء ذلك الزمن حاولت أن تمشي خطوات رأت أنها تقود إلى التنوير : وكان «إبحار» هذه الجماعة باتجاه الراصد الأجنبي أكثر منه باتجاه التراث الذاتي لها . إنها تلك المجموعة التي تَوَافَقَ كثيُّرٌ من دارسي الحضارة العربية على نجاح تجربتها وريادتها ، وكثير من الدارسين يرون أن الجيل العربي المعاصر يعيش اليوم نتائج هذه الخطوات في تقرير خطواته الذاتية في مسيرة نحو «الأفضل الامتناهي» .

ولد جبر ضومط سنة ١٨٥٩ في بلدة صافيتا في شمالي سوريا . وفي سن مبكرة من عمره انتقل ، مثل كثيرين من مثقفي جيله ، إلى بيروت حيث تابع تحصيله العلمي وتخرج من «الكلية الإنجيلية السورية» (الجامعة الأمريكية في بيروت لاحقاً) . وفي هذه «الكلية» بالذات تابع ضومط حياته أستاذًا للغة العربية وأدابها ، حيث مجال الالقاء بين الفكر العربي والأفكار الغربية كان واسعاً ، إلى أن توفي الرجل سنة ١٩٣٠ . وكانت لجبر ضومط مشاركات جمة في الكتابات الأدبية والفكرية لعصره طبع بعضها في كتب خاصة به ، كما نشر بعضها الآخر في المجالس والجرائد المعاصرة^(٢) . من هنا ، يمكن اعتبار إنتاج ضومط واحداً من نتائج التفاعل الثقافي الذي حصل عهد ذلك بين العرب والثقافة الأجنبية الواقفة على يد «الإرساليات التبشيرية» والصحافة العربية التي اهتمت بتقديم أشياء من الفكر في الغرب إلى القاريء العربي . إنه نموذج لمحاولة تنوير حضاري كان يتوضّم فيها كثير من أبناء تلك الحقبة من التاريخ العربي الخير . وتقصر هذه الدراسة مهمتها على نواحٍ من تجربة ضومط الفكرية هي مفهوم للكتابة وآخر للبلاغة .

كانت الدعوة إلى إحياء الأنماط التراثية للكتابة العربية مسيطرة على معظم عقود القرن التاسع عشر وما قبله . إنها محاولة «للتنوير» من خلال القساطط

«بُقْعَةُ ضُوءٍ» من الماضي ، من التراث الذاتي للجماعة والفرد . وكثيرون هم كتاب تلك الحقبة الذين حاولوا تقليد الأساليب البلاغية واللغوية التي كانت سائدة في العصور العربية القديمة^(۳) . ويبدو أن هؤلاء الكتاب قد اعتقدوا ، كما كانت الحال عند ناصيف البازجي مثلاً ، أنه كلما اقترب الأسلوب المعاصر للكتابة من أفضل نماذج النهج القديم كلما كان تغيير الكتاب والمنشئين أكثر فصاحة^(۴) . وقد دفع هذا التوجه نحو الفعل الكتابي بعض النقاد والأدباء من أبناء الجيل التالي لناصيف البازجي إلى موجة من الانتقاد الفاضب لهذا الأسلوب . وبدأ غضب هذه الجماعة يستند إلى أن «التورير» لا يمكن أن يعتمد على مصدر هو بحد ذاته ضمن دائرة الماضي - «العتمة» . لا بد من التوجه إلى الحاضر . لا بد من التقاط «بُقْعَةُ ضُوءٍ» من الحياة المعاصرة واعتمادها منطلقاً للخطوة المقبلة نحو «التورير» . فهذه جماعة أدباء المهجر الشمالي ، التي عاشت بعيداً عن جغرافية العالم العربي بقيادة جبران خليل جبران ، ترى أن مثل هذه المحاولات اللاهثة وراء التقليد المطلق للأدب العتيق كانت قوة تدفع القارئ العربي المعاصر ليكون غريباً أو أجنياً أمام أدب زمانه^(۵) .

أما جير ضومط ، الذي عاش وأنتج في العمق الجغرافي للثقافة العربية ، فلم يكن أيضاً بعيداً عن مواقف هذه المجموعة الفاضبة . لقد ترجم مواقفه الحضارية عبر ممارسة تظيرية تجنب في كثير من خطواتها نحو المنطق المعاصر والفهم العملي للدور الكتابة والتغيير . فهو يرى ، في سنة ۱۸۹۶ ، أن «غاية اللغة التفاهم . . . (فتحن) نتكلّم أو نكتب لبيان أفكارنا وإصالها إلى فهم السامع أو القاريء»^(۶) . من هنا ، لا تعود اللغة أو الأدب هدفاً بحد ذاتهما . اللغة ، كما يراها ضومط ، هي أداة ، مجرد أداة ، لنقل الفكر . وهدف هذه الأداة هو تأسيس تفاهم يتم بين الناس حول إدراك أفكار معينة . لذلك ، فإن المرء لا يجد أي مبرر لاستعمال مفردات وتعابير غريبة عن جو العصر الذي يعيشها ، حتى ولو كانت هذه المفردات والتعابير قد أخذت «شرعيتها» من التراث^(۷) . وهكذا ، يصل ضومط ، سنة ۱۹۱۳ ، إلى عرض مفهومه الخاص

للغة الحية أو المتقدمة : إنها تلك التي كانت مواليدها أكثر من وفاتها . ويصل من هذا المنطلق إلى نتيجة أساسية وحيوية ملخصها :

« إن الذين يحاولون إبقاء لغتنا العربية على ما كانت عليه في الفاظها وعباراتها وهيئتها لا يسمحون بزيادتها بوجه من الوجوه لا بالاستعارة ولا بالاشتقاق ، هؤلاء ينادون علينا أن اللغة العربية قد ماتت أو شاخت »^(٨) .

إضافة إلى هذا ، فهو يذهب إلى أن إدخال بعض التعبير والمصطلحات الشائعة أو العامة ، التي تعود المعرفة سعادتها أو استعمالها منذ أيام طفولته ، والتي وإن لم تأخذ « شرعيتها » من التراث ، لا تضر إطلاقاً في تطور اللغة^(٩) . بيد أن ضومط ، في هذا المجال ، لا يوضح لقارئه كيف أن استعمال هذه التعبير والمصطلحات لا يمكن أن يؤثر على طبيعة اللغة وأصالتها . وضومط ، أيضاً ، لا يشرح للقارئ بوضوح مفهومه لطبيعة اللغة وكيفية احتفاظها بأصالتها وشخصيتها المميزة .

من هذا المنطلق في فهم الكتابة يتوجه ضومط إلى تحليل دور « الجملة » . فهي « صورة الفكر اللغوية »^(١٠) ، ولذا فهي ليست على الإطلاق مجالاً لعرض المهارات الفنية في زخرفتها وتزويقها بالمحسنات البديعية واللعب البينانية . الجملة ، كما يبدو من كلام ضومط ، ليست ترفاً أدبياً ولا يجب أن تكون . فإذا كانت الفصاحة هي في « سهولة فهم المراد من الكلمة وسهولة التلفظ بها معاً » ، فإن غاية الجملة هي توصيل المادة الفكرية بأسرع وأدق سبيل إلى المتلقى « بحيث يكون فهم مجمل المعانى المراد منها يدركه العقل مع أقل تعب ممكن »^(١١) . أما الفعل الكتابي فيصبح تحقيقه ، عند ضومط ، في « انطباق الصورة اللغوية الكلامية على الصورة المعنوية الذهنية »^(١٢) . وهذا الانطباق ، كما يرى ، هو « سر من أسرار البلاغة » ، بل هو ركناً الذي تستند إليه^(١٣) . ويتسع في حديثه حول هذا الموضوع ليرى أن البلاغة لا تكون في الكلمة المفردة أو حتى في الجملة المفردة . إنها فعل يتجاوز كل الأجزاء ليشمل المجموع بكليته . البلاغة هي « في المقالة أو الكتاب برمته »^(١٤) . وكان ضومط هنا يرسم صورة تعتمد مبدأ « الوحدة العضوية » للفعل البلاغي

عندما يرى أن الكتاب لا يكون بلاغاً إلا إذا كان هناك « ارتباط الجمل بالقطعة ، والقطعة بالمقالة أو الفصل ، والفصول بأبحاث الكتاب على الجملة »^(١٥) . وهكذا يعود ضومط ليؤكد على المبدأ الذي انطلق منه وهو أن لكل عصر بلاغته الخاصة به ؛ ولذا فلا يجدان بالكتاب المعاصرين أن ينهجوا على خطوات عصر سباقهم : لا بد لهم من اعتماد بلاغة عصرهم الذي فيه يحيون وليه يمارسون الكتابة^(١٦) .

يبدو أن رغبة التأكيد على هذا المبدأ العام في فهم البلاغة الأدبية كان دافعاً قوياً لجبر ضومط كي يؤلف كتاباً خاصاً حول هذا الموضوع : إنه كتابه « فلسفة البلاغة » الذي أصدره في لبنان سنة ١٨٩٨ . وغاية هذا الكتاب ، كما يوضحها ضومط ، هي أن يقدم للقارئ « قاعدتين أساسيتين تمكنه من توصيل أفكاره أو المعاني التي يريد لها الآخرين بأسهل وأقصر طريق ؛ أي بأكثر الأساليب بلاغة وفصاحة . وفي محاولة منه لتأسيس هاتين القاعدتين يعمل ضومط ، أولاً ، على أن يلتقط « بقعة ضوء » من التراث الفكري العربي . إنه يستعرض التعريفات التي قدمها دارسون للبلاغة العربية مثل عبد الحميد بن يحيى ، وابن المعتز ، وجعفر بن خالد ؛ كما أنه يستعرض ما قدمه الجاحظ من مفاهيم اليونان والفرس للبلاغة . وهو يصل إلى فكرة مؤداها أن البلاغة تتحقق في العمل الأدبي عندما يتم نقل الفكرة أو المعنى من خلال الضروري فقط من البنى الأدبية . وهذا يعني ، عند ضومط ، المبدأ الأول في الفعل البلاغي وهو ما يُعبر عنه « بالاقتصاد على انتباه السامع »^(١٧) . وعلى هذا الأساس نراه يُفصل الفكر بقوله :

« لا يخفى أنه ليس للقارئ أو السامع في كل هنئة معينة إلا مقدار معين من قوة الانتباه . وهذا المقدار لا بد من صرف جزء منه في سمع الكلمات وإحضار صور المعاني الموضوعة بيازاتها ؛ ولا بد أيضاً من صرف جزء آخر منه في ترتيب تلك الصور بحسب ما لها من العلاقات بعضها ببعض . وما يبقى من تلك القوة فينقسم في تحقيق الفكر الموعظ في الجملة وتنبيه في الذهن . وعليه ، فبقدر ما يزيد هذا الباقى الأخير تزيد صورة الفكر ووضوها ورسوخها في

الذهن ؛ فيكون من ثم أثره في تحريك النفس أقوى وأفعى أيضاً»^(١٨) .

ومن الملاحظ هنا أن فكرة تسمية المبدأ الذي يطلقه ضومط ، مع التحليل الذي يقدمه لشرح هذا الجانب من الفعل البلاغي هما ، على ما يبدو ، جديدان كل الجدة على دنيا التقرير الأدبي العربي . فلم يسبق لأي واحد من تعاطوا الدرس البلاغي العربي ، قبل ضومط ، أن نظر إلى الموضوع بهذا المنحى من الدقة أو أن قدم هذه الرؤية أو الفهم ؛ وبالتالي ، أن توصل إلى هذا المصطلح .

يُخصص جبر ضومط قسماً كبيراً من كتاب فلسفة البلاغة لوضع الأسس الأدبية التي يرى أنها تومن الاقتصاد على انتباه السامع^(١٩) . وفي الواقع ، فإن عرض كل هذه الأسس قد يأخذ حيزاً كبيراً من الكلام ، الأمر الذي قد لا تتحمله هذه الدراسة ؛ والأولى ، أن يعود إليه المرء في كتاب ضومط نفسه . لكن لا بأس من أن يتم استعراض مثال واحد من هذه الأسس التي يقدمها ضومط باعتبار هذا المثال نموذجاً عن نهج الرجل في التفكير والتحليل حول هذا الموضوع . والمثال المختار هو عن « الاستعارة »^(٢٠) .

إن ضومط يرى في « الاستعارة » نوعاً من « التشبيه » . ولذا فهو يقول إن ما يصدق على « التشبيه » من جهة الاقتصاد على انتباه السامع يصدق عليها ؛ بل إن « الاستعارة » تفضل على « التشبيه » بأنها أختصر منه : فإنه لا يذكر فيها إلا أحد طرفي التشبيه ويترك الطرف الآخر . ومن هنا يستتتج أن « الاستعارة » الواقعية موقعها هي . . . من أعلى طبقات الكلام » . بعد هذا التقديم يناقش ضومط أمثلة متعددة من النتاج الأدبي الذي يعتمد « الاستعارة » ؛ ومن أبرز هذه النماذج عنده الآيات التي تقول :

« لما نظرت إلى عن حدق المها
ويسمت عن مستفتح النوار
وعقدت بين قضيب بان أهيف
وكثنيب رفل عقدة السزئار

عفَرْتَ خَدْيَ فِي الشَّرِ لَكَ طَائِعًا
وَعَزَّمْتُ فِيكَ عَلَى دُخُولِ النَّارِ .

ويرى ضومط أن الصورة التي تتجلى من خلال « الاستعارة » في البيتين الأولين هي « مما لا يكاد يتهاها إحضارها بواسطة الحقيقة ولو مهما أبعدت مدى الكلام وعرضت من حواشيه ». ولذا ، فإن كل صاحب إحساس وتدوّق للأدب لا بد له من أن يستحسن هذه الأبيات إلى أقصى حدود الاستحسان ؛ ولا بد ، كما يقول ضومط ، من أن يأخذه الخيال الجميل إلى أبهى واروع مناظره . ثم يتابع قائلاً أنه لو قام المرء برد هذه « الاستعارات » إلى صيغة « التشبيه » لأمكنه أن يلاحظ كيف أن دينامية الكلام تحول ألوانها وينقص من رونقها وبهائتها . غير أن ضومط لا يكتفي بهذا الحد . إنه يقترح على القاريء أن يرد هذه الأبيات من صيغة « التشبيه » إلى صيغة الحقيقة . وعندما ، كما يقول هو ، يحسُّ القاريء أو السامع وكأن المرء انتقل من جمال الربيع وألوانه التائهة إلى زمهرير الشتاء ، واكتهراً مناظره الكالحة .

ولا يكتفى ضومط بهذا المثال من التراث العربي . إنه ينتقل إلى التراث الغربي وكأنه يحاول أن يمارس « فعل التصوير » من خلال التقاط بقعة ضوء متعددة المصادر ليثبت أن ما يتحدث عنه ليس سوى حقيقة واحدة تتعارف عليها كل المبادئ الأدبية في العالم . وهنها يبدو وكأن ما يطرحه ضومط من مبادئ يصب في خانة الفعل الأدبي البلاغي بعماته متتجاوزاً العصور والأمم ، مستقراً في أصول الجمال الأدبي العامة . ولذا ، فهو يطبق المبادئ التي درسها في نص عربي على نص إنكليزي للشاعر « شلي » من عمله المشهور « بروميثيوس طليقاً » Prometheus Unbound ، فينقل إلى العربية كلام الشاعر :

Me thought among the lawns together
We wandered, underneath the young gray dawn,
And multitude of dense white fleecy clouds
Were wandering in thick flocks along the mountains

ويخلص إلى القول إن « الاستعارة » في هذا المقطع من شلي ، وإن تكن على صورة النثر ، فإنها « لتکاد تزيل السامع عن وقار الكهولة إلى خفة الصبوة ومرح الشباب ؛ وما من يقرأ هذه الأبيات الشعرية والعبارات التثيرة إلا ويشعر أن الاستعارات فيها تستهوي حامة الاستحسان فتذهب بها كل مذهب ». .

وكما يركز ضومط اهتمامه على تأسيس قواعد الفعل البلاغي الذي يؤمن مبدأ « الاقتصاد على انتباه المتلقي » ، فإنه يخصص القسم الآخر من كتابه لتأسيس قواعد أخرى للفعل البلاغي يرى أنها توّمّن تحقيق المبدأ الثاني المكتمل في هذا المجال وهو « الاقتصاد على متأثرة السامع ». مصطلح جديد في دنيا الدرس البلاغي العربي عهد ذاك ؛ وفكرة طريقة حرّيّة ببعض التوسيع في عرضها . والجدير بالذكر ، أن ضومط يرى في هذا المبدأ الثاني أهمية توازي أهمية المبدأ الأولى ، بل وتزيد عليها» (٢٢) .

يقدم ضومط أربع ملاحظات حول قضية المتأثرة (٢٣) . فهو ، أولاً ، يرى أن المرء عندما يتلقى معلومات معينة حول موضوع ما ، فإن قدرته التأثيرية تكون في حالة أضعف أو أقوى مما كانت عليه قبل عملية التلقي . ولذا ، لا بد للكاتب من أن يأخذ بعين الاعتبار مدى القدرة التأثيرية عند المتلقي التي تلي المرحلة الأولى لتلقیه لتلك المعلومات . ومن هنا ، فإن جبر ضومط يرى أنه لا بد من أن يكون الفعل التأثري التالي للمرحلة الأولى أكثر قدرة على الإثارة وشد المتلقي إلى المادة المقدمة .

أما الملاحظة الثانية فتبدو وكأنها تستند إلى فهم لعلاقة جدلية بين المؤثر والمتأثر . فكل تأثير يقود إلى تأثير يستهلك القوة المتأثرة ويُضعفها . « فالقوى الفعلية والبدنية » ، كما يرى ضومط ، « أقوى على العمل بدءاً منها عليه استئنافاً» (٢٤) . ولذا ، فإذا ما وقع التأثير على هذه القوى ضعفت ، ولا يزال التأثير يتزايد عليها ويعمل على إضعافها حتى تصل إلى درجة الكلال . ويقدم

ضومط مثلاً عملياً لإثبات وجهة نظره وإيضاحها بقوله : «ضع زهرة عطر على أنفك ، فبعد قليل لا تعود تستشعر برائحتها»^(٢٥) ، بيد أن الأمر لا يعني أن القوة المتأثرة تظل ضمن هذا الخط الإنحداري . في الواقع إنها تظل ترتفع الفرصة لاستعادة قدرتها الأقوى على التأثير . وضومط يعني استنتاجه هذا على ملاحظة عامة لطبائع القوى . إنه يقول : «كما أن من طبع القوى إذا اشتغلت أن تكل ، فكذلك من طبعها أيضاً أن تطلب العودة إلى حالتها الأولى»^(٢٦) . وهذا «الطبع» لدى القوى ، كما يرى ضومط ، «قد لا يتطلب المدة الطويلة من الراحة ؛ فإن الفترة القصيرة كثيراً ما تكفي لإنعاشها ورجوعها نوعاً إلى نشاطها السابق»^(٢٧) .

أما الملاحظة الثالثة فإنها ، كما يبدو ، تستند إلى التحليل الذي قدمه ضومط في الملاحظة الثانية . إنها ، في الواقع ، التطبيق العملي لطاقة القدرة المتأثرة على العودة إلى نشاطها بعد راحة تحصل عليها . من هنا ، فهو يرى أن «النفس إذا فعل عليها مؤثران أحدهما قوي والأخر أشد منه ، وتوالى عليها المؤثران القوي أولاً والأشد ثانياً ، أشعرت بأثر المؤثرتين كل على حدة ، وأدركت أيضاً نسبة أحدهما إلى الآخر»^(٢٨) ، وهذا يعني أن الطاقة المتأثرة يكون تفاعಲها ناجحاً إذا ما ترتب حصول التأثيرات عليها بدءاً من الضعف واتهاء بالقوى .

ولعل الملاحظة الرابعة تأتي انطلاقاً من استنتاج مبني على الملاحظة التي سبقتها ؛ إذ هي تعتمد مبدأ الاختلاف بين المؤثرات المتتابعة . فضومط يرى أن «الانتقال من أحد الضدين إلى الآخر يُظْهِر كلاً من الضدين في أشد مظاهرهما»^(٢٩) . وهو يعطي على هذا مثالاً في ظهور النقطة البيضاء في الرقعة السوداء : إذ يبدو وكأنما زاد بياضها ؛ والعكس صحيح أيضاً .

من هذه الملاحظات الأربع يصل ضومط إلى استنتاجات يراها أساسية في الفعل البلاغي . فمن الملاحظتين الأولى والثانية يرى «أن على الكاتب التحول في كتابته والانتقال فيها من صورة إلى صورة في سائر ما يأخذ به من ضروب الكلام»^(٣٠) . وللبرهان على صحة الاستنتاج الذي توصل إليه يعقد ضومط

مقابلة عجلى بين كتاب الكامل للمبرد وكتاب المقامات للحريري ! فيرى «أن الغرض من الكتابين واحد ، إلا أن القارئ ، لا يمل من مطالعة الكامل كما يمل من مطالعة المقامات»^(٣١) . والسبب عند ضومط يكمن في أن المقامات للحريري يبنى على نماذج تقوم على وتيرة واحدة لا تنوع في الأسلوب فيها ، بخلاف الكامل للمبرد فإن الفصول فيه متغيرة والأساليب متعددة . ولا يكفي بهذه الكتابين ، بل إنه يعمل على عرض مقابلات سريعة بين عدد آخر من الكتب التراثية الموسوعية ، ليصل بعد هذا إلى مقابلات بين بعض أبيات للمتنبي وأخرى للنابغة . وهو يفضل المتنبي ههنا لسرعة تنقله بين المعاني ؛ الأمر الذي يرى فيه ضومط تحقيقاً ناجحاً لإبعاد قارئ المتنبي عن الممل أو التبرم . وأيضاً كانت الحقيقة في هذا الكلام لمجرد ضومط ، فإن المهم في هذا المجال هو أن الرجل يعتمد إلى التقاط «بقة ضوء» من الماضي الأدبي للأمة ، يحاول من خلالها أن ينير ساحة معينة من الحاضر . ولعله كان يأمل ، من خلال هذا النهج ، أن يكون أكثر تأثيراً وإبلاغاً وإنقاذاً في عرض وجهة نظره أمام قارئه من أبناء العربية .

أما الملاحظة الثالثة ، فإن ضومط ينطلق منها ليرى أن على الكاتب أو المؤلف أن يتنتقل في عرض معانيه وأفكاره «من الحسن إلى الأحسن ومن المنبه إلى المؤثر ومن المؤثر إلى المهييج»^(٣٢) . وهذه المرة يعتمد إلى إثبات صحة استنتاجه باقتناص «بقة ضوء» من الوافد الأجنبي على الثقافة العربية . إنه يعرض نموذجاً من مسرحية «يوليوس قيصر» لشكسبير . وبالتحديد فهو يدرس خطبة مارك أنطونى بعثة اغتيال قيصر . يلاحظ ضومط ، في هذا المجال ، أن أنطونى ، الذي كان يقصد من خطابه إثارة الناس ضد قتلة قيصر ، قد ابتعد بادىء ذي بدء عن «كل الصور التي تهيج حاسة الغضب عند سامعيه من عامة الشعب واكتفى بما يُنْبَأُ»^(٣٣) ، ويتابع ضومط قائلاً إنه عندما علم أنطونى أن نفوس الجماهير قد صارت على أشد انتباها عرض عليهم ، حينئذ ، الصورة التي تهيج غضبهم على بروتوس وجماعته وتدفعهم فعلًا إلى الانتقام . ثم تلا ذلك ، كما يحلل ضومط ، إمساك الخطيب عن الكلام ، الأمر الذي دفع

بالقوم ، عبر ردة الفعل ، إلى الشورة والانتقام من القتلة . ويدرك ضومط ، هنا ، أنه لو كان أنتوني قد « جاء في كلامه أولاً بما جاء به آخرًا ، أو لو كان عمل في كل خطوة منذ افتتح كلامه على ما يهيج روح الغضب فعلاً ، لقصر كلامه في الصورتين عن أن يبلغ ما بلغ إليه »^(٣٤) . فالقوم في الوضعية الأولى لم يكونوا على استعداد كاف للغضب ؛ وهم في الوضعية الثانية في حالة فتور قوة الغضب وتراجع نشاطها بتوالي عملها منذ البداية .

وتأتي الملاحظة الرابعة لتقود ضومط إلى الاستنتاج بأن ذكر أمر متضاد مع الموضوع الأساسي للمادة سوف يُحضرُ الذهن ، كما النفس ، لاستيعاب أفضل للصورة المرجوة .

هكذا يستخلص ضومط أنه إذا ما رأى الكاتب هذه القواعد المتعلقة بالاقتصاد على انتباه ومتاثرية المتنقى للنتاج الأدبي ، فإنه يستطيع أن يتحقق على أنواع البلاغة . وإذا ما وصل الكاتب إلى هذه الدرجة في إنتاجه ، فالعمل الأدبي ، عند ذلك ، كما يرى ضومط ، يصبح مشابهاً للجسم الشري لجهة ترابط أجزائه واتساقها فيما بينها . العمل الأدبي يضحى ، آثئلاً ، وكما يعبر جبر ضومط ، « وحدة كلية »^(٣٥) . والمجديد في هذه الرؤية للعمل الأدبي ، عند ضومط ، هو محاولته الواضحة والمباشرة للنظر إلى وحدة العمل الأدبي بتشبيهها بوحدة الجسد الشري التي تضم تناقضاً في التأليف والعمل بين عناصر مختلفة ومتنوعة . والمثير بالذكر أيضاً هو مصطلح « الوحدة الكلية » الذي يطالع به ضومط قارئه ذلك الزمن ، والذي يبدو جديداً كل الجدة على دنيا التفكير الأدبي العربي في تلك المرحلة من القرن التاسع عشر .

إن هذا المنحى الطريف في الدرس البلاغي والتحليل الأدبي ، يخوضه جبر ضومط في أواخر القرن التاسع عشر ، يثير الاهتمام لما يقدمه من مفاهيم جديدة في ذلك العهد . فالعملية الأدبية هي أولاً ، وقبل كل شيء ، فعل اتصال . وطبعاً ، كلما كان النتاج الأدبي أكثر وضوحاً ويسراً ، كلما كان قادرًا على التوصيل ، وكان أقدر على الارتفاع في معارج البلاغة الأدبية . إضافة إلى هذا كله ، فإن المعيار الفقدي الذي تطرحه رؤية ضومط للبلاغة يبدو الأقدر ،

بين المقاييس الأخرى التي بُرِزَتْ عَهْدَ ذَلِكَ ، عَلَى اكْتِنَاهِ الْأَعْمَالِ الْأَدْبَرِ ضَمِنَ رُقْيَا الْوَحْدَةِ الْمُتَكَامِلَةِ . بِهَذَا ، يَتَمْيِيزُ معيارَ ضَوْمَطِ النَّقْدِيِّ عَنْ سَوَاءِ مِنَ الْمَعَابِرِ النَّقْدِيَّةِ الْمُعَاصرَةِ لَهُ بَأْنَهُ يُمْكِنُ الْفَعْلُ الْأَدْبَرِ مِنْ أَنْ لَا يَكُونَ مِنْبَرًا لِّعَرْضِ الْقَدْرَاتِ الْبَدِيعَةِ وَالْتَّزوِيقَةِ لِلْكَاتِبِ ، مَحْوًالًا إِيَّاهُ إِلَى مِنْبَرِ لِتَأْدِيَةِ رِسَالَةِ مَعِينَةٍ فِي نَقْلِ الْفَكْرِ وَتَوْصِيلِهِ إِلَى الْآخِرِينَ . وَهَذِهِ خَطْرَةٌ مَهِمَّةٌ فِي تَطْوِيرِ الْفَعْلِ الْأَدْبَرِ الْعَرَبِيِّ فِي بَدَائِيَّاتِ الْعَصْرِ الْمُحَدِّثِ .

وَالآن يَمْكُنُ لِلمرءِ الْبَحْثُ فِي أَصَالَةِ هَذِهِ الْأَفْكَارِ الَّتِي طَرَحَهَا جَبْرُ ضَوْمَطُ ، وَأَنْ يَنَاقِشُ ، مِنْ ثُمَّ ، مَوْقِعَ هَذِهِ الْأَفْكَارِ مِنْ مَحاوْلَةِ الإِنْسَانِ الْعَرَبِيِّ لِلْسَّيْرِ فِي رَحْلَةٍ / قَدْرِ التَّنَوُّرِ فِي تِلْكَ الْحَقْبَةِ الْمُمَهَّدَةِ لِلتَّارِيَخِ الْعَرَبِيِّ الْمُعَاصرِ . إِنْ بَعْضُ أَفْكَارِ ضَوْمَطِ فِي هَذَا الْمَجَالِ هِيَ فِي الْوَاقِعِ مُشَابِهَةً لِأَفْكَارٍ مَعْرُوفَةٍ جَدًّا فِي تَارِيَخِ الْفَكْرِ النَّقْدِيِّ الْعَرَبِيِّ الْقَدِيمِ . فَفَهْمُهُ لِلْأَدْبَرِ عَمَلًا مَهِمَّتِهِ نَقْلُ أَفْكَارِ الْكَتَابِ قَدْ يَتَشَابَهُ فِي بَعْضِ مَنَاحِيهِ مَعَ فَكْرَةِ لَابْنِ الْمَعْتَزِ تَعْتَبَرُ «الْبَيَان» سِيدًا وَمَقْدِمًا بَيْنَ الْمَرْسُلِينَ الَّذِينَ يُكَلِّفُونَ بِنَقْلِ الْأَفْكَارِ^(٣٦) ، إِضَافَةً إِلَى هَذَا ، فَإِنْ دُعْوَةُ ضَوْمَطِ الْكَتَابِ لِاجْتِنَابِ الْكَلْمَاتِ الْعَرَبِيَّةِ الْغَرِيبَةِ عَنْ بَيْتَهُ الْعَصْرِ ، لَا تَخْتَلِفُ كَثِيرًا فِي مَنَحَاهَا الْعَامِ عَنْ دُعْوَاتِ مَمَاثِلَتِهِ قَالَ بَهَا نَقَادُ قَدَمَاءِ مُثْلِ عَبْدِ الْقَاهِرِ الْجَرجَانِيِّ وَأَبِي هَلَالِ الْعَسْكَرِيِّ . فَالْجَرجَانِيُّ ، عَلَى سَبِيلِ الْمَثَالِ ، يَعْتَدِحُ فَصَاحَةُ النَّصِّ الْقَرَآنِيِّ لَأَنَّ الْقَرَآنَ لَمْ يَسْتَعْمِلْ «الْغَرِيبَ» لِلتَّعْبِيرِ عَنْ مَرَادِهِ مِنَ الْأَمْوَرِ^(٣٧) . أَمَّا الْعَسْكَرِيُّ فَكَانَ يَتَقَدَّمُ اسْتَعْمَالَ الغَرِيبِ مِنَ الْكَلَامِ وَيَعْتَبِرُهُ شَرَّاً فِي الْأَدْبَرِ^(٣٨) .

لَكِنْ ، وَعَلَى الرَّغْمِ مِنْ هَذَا ، فَإِنْ بَعْضُ آرَاءِ ضَوْمَطِ تَبَدُّو غَيْرِ مَأْلَوَةٍ فِي زَمْنِهِ ؛ وَلَعْلَهَا لَمْ تَكُنْ مَعْرُوفَةٌ بِقُوَّةٍ أَوْ بِوْضُوحٍ فِي التِّرَاثِ النَّقْدِيِّ لِلْأَدْبَرِ الْعَرَبِيِّ . يَضَافُ إِلَى هَذَا أَنْ بَعْضَ الْمُصْطَلَحَاتِ الْأَدْبَرِيَّةِ الَّتِي يَقْدِمُهَا ضَوْمَطُ مُثْلًا «الْاِقْتِصَادُ» وَ«الْوَحْدَةُ الْكَلِيلَةُ» ، وَكَمَا سَبَقَتِ الإِشَارَةُ إِلَى هَذَا الْمَوْضِعِ آنِفًا ، لَمْ تَكُنْ مَتَدَالِةً مِنْ قَبْلِ لَا فِي عَصْرِهِ وَلَا مَعْنَى سَبَقِهِ مِنْ دَارِسِيِ الْفَعْلِ الْبَلَاغِيِّ الْأَدْبَرِيِّ . وَهُنَا يَجِدُ الْمَرءُ نَفْسَهُ مُضْطَرًّا لِلِّالْتِفَاتِ إِلَى ثَقَافَةِ ضَوْمَطِ وَإِلَى الْبَيْتَةِ الَّتِي عَاشَ فِيهَا وَالْمَهِنَّةِ الَّتِي زَاوَلَهَا . فَيَجِدُ أَنْ هَنَاكَ إِمْكَانِيَّةٌ كَبِيرَى كَانَتْ

تسمح للرجل بالاطلاع على الثقافة الغربية ، وبالتحديد الانكلوسكسونية والأميركية منها . يضاف إلى هذا أن ضومط كان تلميذاً مقررياً ليعقوب صروف ، مؤسس مجلة المقتطف^(٣٩) ، التي سعت إلى تقديم مناج متعددة من الفكر الغربي إلى المثقف العربي عهد ذاك . ويفضل مجلة المقتطف بالذات دخلت في أواخر القرن التاسع عشر اتجاهات كثيرة من الفكر الغربي إلى دنيا الثقافة العربية ، وبخاصة تلك الأنماط في الغرب التي كانت رائجة في الحقبة الفيكتورية (Victorian era) مثل « الداروينية » و « السينسية »^(٤٠) . أما جبر ضومط ، نفسه ، فقد كان مشاركاً في نشاطات مجلة المقتطف . لقد نشر فيها عدداً كبيراً من مقالاته وأبحاثه ، كما كان قارئاً مواطناً لها^(٤١) . من هنا ، فإنه من الطبيعي أن جبر ضومط قد تعرف على تنابع عدد من الكتاب الإنكليز والأميركان . وفي الحقيقة ، فإن ضومط يستشهد في كتاباته بأقوال لأدباء ومفكرين مثل شكسبير^(٤٢) ، شلي^(٤٣) ، إمرسون^(٤٤) وهيربرت سبنسر^(٤٥) . إضافة إلى هذا كله ، فإن هناك تشابهاً أو تقبلاً بين بعض آراء ضومط وأراء بعض هؤلاء الأدباء .

وهكذا ، يصل المرء إلى أن جبر ضومط كان واسع الاطلاع على الفكر الأدبي في الغرب . فهل يمكن أن تكون آراؤه في دنيا الثقافة العربية هي وليدة هذا الاطلاع ؟ .

وفي محاولة للإجابة عن هذا التساؤل لا بد من استعراض لنتاج الأدبي الغربي الذي يمكن أن يكون قد وصل إلى العرب في تلك الحقبة ، وبخاصة ذلك النابع المتعلقة بالبلاغة والبيان . وهنا يلاحظ المتبع لهذا النابع أن المفكر الإنكليزي المعروف هيربرت سبنسر قد نشر في سنة ١٨٥٢ دراسة مطولة بعنوان The philosophy of Style في مجلة Westminster Review الإنكليزية^(٤٦) . وكان هدف سبنسر من هذه الدراسة أن يبرهن أن استعمال الكلمات المشتقة من أصل إنكليزي هو أفضل وأيسر وأفعى في الكتابة المعاصرة من الكلمات المشتقة من أصل يوناني أو لاتيني^(٤٧) . وهنا لا بد للمرء من أن يذكر أن اللغة اللاتينية كانت لغة الفكر والبحث العلمي لعهود طويلة في أوروبا وكانت اللغة المسيطرة على

النشاطات الفكرية وكان هدف بعض الأدباء عهد ذلك السعي للوصول إلى لغة أقدر على توصيل آرائهم وأفكارهم إلى أكبر قطاع ممكن من القراء .

وإذا ما تتبع القارئ دراسة سبنسر ، فإنه يجد مؤلفها قد عمد إلى عرض عدد من المزايا للكتابة الأدبية القادرة على التوصيل : وفي عرضه هذا يدرس أسس اختيار المفردات والبنية الأدبية للجملة ، وتكوين المقاطع (paragraphs) والفصول ، والتاليف الكلي للعمل الأدبي . والمفاجأة الكبرى تظهر عندما يذكر سبنسر مبداءين يراهما أساساً في الكتابة الجيدة وهم الاقتصاد على انتباه وتأثير السامع والقارئ :

(٤٨)Economizing the reader's or hearer's attention and sensibility.

بات من الواضح الآن أن كل هذه الأمور في دراسة سبنسر ، بتفاصيلها الدقيقة تدخل في صلب تركيب وتطور كتاب جير ضومط « فلسفة البلاغة » ١ ومن الواضح أيضاً ، أن جير ضومط قد نقل مقاطع ، بل صفحات ، عديدة من دراسة سبنسر إلى العربية لكن من غير أن يعلن عن مصدر هذه الأفكار أو الأصل الذي استمد منه هذه المادة التنظيرية للفعل البلاغي والكتابة الأدبية . فجير ضومط يذكر عدداً لا يأس به من الأفكار حول دور اللغة باعتبارها مجموعة رموز لنقل الأفكار ، وهذا ، في الواقع ، نقل مباشر من عمل سبنسر^(٤٩) . وضومط يحلل عمل القدرة العقلية للقارئ مقدماً أمثلة ونماذج من الأدب الغربية ، والحديث برمه هو نقل عن دراسة سبنسر^(٥٠) . يضاف إلى كل هذا أن رسالة ضومط من كتابه ، والتي تمحور حول « الاقتصاد على انتباه وتأثيرية السامع » ليست سوى ترجمة حرافية لمبداءي سبنسر .

ويمكن للمرء أن يقول ، بعد هذا العرض ، إن جير ضومط أسس كتابه « فلسفة البلاغة » على دراسة هيربرت سبنسر The philosophy of style . ولكن هل من العدل أن يعتبر الباحث عمل جير ضومط مجرد « النسخة العربية » من دراسة سبنسر ؟ إن هدف سبنسر ، والذي أعلنه هو في مطلع دراسته ، كان المحض على استعمال المفردات ذات الأصل الإنكليزي والابتعاد عن تلك المتحدرة من أصل لاتيني أو يوناني . إضافة إلى هذا ، فإن سبنسر يستخلص

المبادئ» التي جاء بها من كتابات لأدباء وملوك وفلاسفة إنجلترا ، في حين أن ضومط ، وإن استفاد من الأمثلة الإنكليزية التي قدمها سبنسر ، فإنه سعى إلى التعامل مع نماذج عديدة من الكتابات التقنية والأدبية العربية ، خاصة عند دراسته للأفعال^(٥١) . هذه الدراسة التي لا تتوافق إلا مع « المزاج » العربي في استعمال « الفعل » في الكتابة . يضاف إلى هذا كله أن الرغبة الدائمة في طرح مبدأ « التوصيل الأدبي » كانت هاجساً عند ضومط ، ليس في كتاب « فلسفة البلاغة » وحسب ، بل في جل ما كتبه ويبحث فيه طيلة حياته الأدبية . ولذا ، يمكن للمرء أن يقول إن ضومط أخذ عن سبنسر فكره وبناؤها طيلة حياته الفكرية وفي كل إنتاجه التنظيري للفعل الأدبي العربي .

والسؤال الآن هو ماذا حدث لأفكار جبر ضومط حول البلاغة والتوصيل والفعل الأدبي بصورة عامة ؟ . من الملاحظ أن هذه الأفكار لم تنتشر بما فيه الكفاية ، ولم تصبح ، رغم المنطق العيسري الواضح بل والمقنع - إن لم نقل المباشر - الذي اعتمدته ، وسيلة في فهم الكتابة والتعامل معها . إن كتب البلاغة المدرسية ، والجامعية حتى ، لم تزل بعيدة عن أفكار ضومط ومنهجه . أما مصطلحاته وتعابيره حول « الاقتصاد » فيبدو أنها غابت مع غياب الرجل ولم يتم أحد من دارسي الأدب ورجال النقد في هذا الزمن باعتمادها .

ويتساءل المرء ما هي قيمة تجربة ضومط هذه ؟ ما هو « الفعل » الذي تركته رحلة هذا المثقف العربي على مركب الرحلة إلى « الأفضل اللامتناهي » ؟ حاول جبر ضومط أن يقدم « بقعة الضوء » التي قبسها من الحضارة الغربية الوافدة بقالب عربي . عربها ، أو على الأقل ، حاول تعريبها . ومن يقرأ كتاب « فلسفة البلاغة » دون أن تكون دراسة هربرت سبنسر في خلفية تفكيره ، يدهش كثيراً من براعة ضومط ؛ ولعله يعجب بأفكاره ، كما أنه قد يسعى إلى تبنيها . وضومط نفسه قد تبني هذه الآراء ، كما سبقت الإشارة آنفاً ، في جل أعماله ونقاشاته حول الفعل الأدبي . فلِمَ لم يحقق النجاح المرجو ؟ هل كانت خطوته باتجاه « التسويق » ناقصة ، فكانت نتيجة رحلته خطوة أخرى نحو « العتمة » يعانيها الفكر العربي وحضارته في الزمن المعاصر ؟

أغلب الظن أن الجواب عن هذه التساؤلات وأمثالها يتجاوز «أزمة» جبر ضومط ليقترب من «أزمة» مجموعة كاملة. مجموعة تمحورت حول مجلة المقتطف بشكل عام، وعمدت إلى تقديم النهج العلمي السائد في الغرب للتعاطي مع قضايا الحضارة العربية. ولكن، هل كانت الحضارة العربية عهد ذاك على استعداد للتفاعل مع هذا النهج العلمي السائد في الغرب؟ إن أفكار شبلی الشمیل وهو من هذه المجموعة لاقت رواجاً لاقت من يتابعها ويتطورها؛ وما سلامہ موسى إلا نموذجاً من هذا الفعل. وكذلك أفكار فرح أنطون وسواء من أبناء تلك الحقبة. لكن القضايا التي طرحتها هؤلاء كانت في معظمها من واقع الحياة العملية لذلك الزمن العربي. بيد أن أفكار جبر ضومط كانت تتعلق بموضوع مختلف: بالأدب. والأدب الذي كان ما يزال في أحضان التزويق البياني، والمبالغة في التعبير، وافتراض المعاناة لا معايشتها أو العيش فيها، كان من الصعب عليه أن يتفاهم مع المنطق المعاصر في الغرب والفهم العلمي لدور الكتابة والتعبير.

هكذا، يمكن القول إن كتاب «فلسفة البلاغة» لجبر ضومط قد كُتب قبل زمانه بقليل أو كثير. ولذا، فلعله من الأنسب أن يتعرف القارئ العربي المعاصر اليوم على هذا الكتاب ويعمل على امتحان آرائه ومقرراته. هذا شأن الكتاب، أما تجربة ضومط الحضارية فكانت له، ولعلها ظلت له وحدها.

المراجع والهوامش

(١) للتوسيع في هذا الموضوع يستحسن النظر في :

- Albert Hourani, Arabic Thought In the Liberal Age. 1798-1939, (Oxford, 1970), pp. 34-102, 245-259.

- هشام شرابي ، المثقفون العرب والغرب (بيروت ، ١٩٧٨) ، ص ص . ١٥ - ٣٦ ، ٩٤ - ٧٦ .

- فهيمي جندلسان ، أنس التقدم عند مفكري الإسلام في العالم العربي الحديث ، (بيروت ، ١٩٨١) ، ص ص . ١٨ - ٥ .

(٢) لمزيد من المعلومات حول حياة جبر ضومط ومؤلفاته يستحسن مراجعة :

- يوسف إليان سركيس ، معجم المطبوعات العربية ، (القاهرة ، ١٩٢٨) ، ص ٦٧٣ .

- الهلال ، (القاهرة ، ١٩٢٩) ، جزء ٣٨ ، ص . ٦٠٤ .

- المقتنف ، (القاهرة ، ١٩٣٠) ، جزء ٧٦ ، ص ص . ٢٢١ ، ٤٩٦ .

- يوسف أسعد داغر ، مصادر الدراسة الأدبية ، (بيروت ، ١٩٥٦) ، الجزء الثاني ، ص ص . ٥٥٣ - ٥٥٦ .

- عمر رضا كحالة ، معجم المؤلفين ، (بيروت ، ١٩٥٧) ، الجزء الثالث ، ص ص . ١١٠ - ١٠٩ .

- خير الدين الزركلي ، (بيروت ، ١٩٦٩) ، الجزء الثاني ، ص . ٩٨ .

(٣) راجع حول هذا الموضوع :

- مارون عبود ، أداب العرب ، (بيروت ، ١٩٦٠) ، ص ص . ٤٢١ - ٤٢٢ .

- M. M. Badawi, A Critical Introduction to Modern Arabic Poetry, (Cambridge, 1975), pp. 7, 14-16.

- أسامة عانوني ، الحركة الأدبية في بلاد الشام خلال القرن الثامن عشر ، (بيروت ، ١٩٧٠) ، ص ص . ٣ - ٥٠ .

(٤) انظر على سبيل المثال الكتب التالية لناصيف اليازجي :

- نفحة الريحان ، (بيروت ، ١٨٦٤) .

- مجمع البحرين ، (بيروت ، ١٨٦٥) .

- فاكهة الندمان ، (بيروت ، ١٨٧٠) .

- ثالث القمرین ، (بيروت ، ١٨٨٣) .

(٥) انظر :

- جبران مسعود ، جبران حیاً ومتاً - مجموعة تشمل على مختارات مما كتب ورسم جبران خليل جبران ، (بيروت ، ١٩٦٦) ، ص ص . ١٣٢ - ١٣٦ .
- (٦) جبر ضومط ، الخواطر الحسان في المعاني والبيان ، (القاهرة ، ١٨٩٦) ، ص . ٩ .
- (٧) الخواطر . ص . ٩ . راجع أيضاً خطبة لجبر ضومط أستاذ العربية وأدابها في مدرسة الكلية الأمريكية في بيروت ، المقتطف ، (القاهرة ، ١٩١٣) ، جزء ٤٢ ، ص ص . ١١٣ - ١١٧ ، ص ص . ٢٣١ - ٢٣٨ .
- (٨) المقتطف ، المرجع السابق .
- (٩) جبر ظومط ، كتاب فلسفة البلاغة ، (بعداً ، ١٨٩٨) ، ص ص . ٢٣ - ٢٤ .
- (١٠) الخواطر ، ص . ٩ .
- (١١) فلسفة ، ص . ٥٨ .
- (١٢) فلسفة ، ص . ٥٨ .
- (١٣) فلسفة ، ص . ٥٨ ، راجع أيضاً مقالة ضومط في المقتطف ١٩١٣ المشار إليها آنفاً .
- (١٤) الخواطر ، ص ص . ٢٦ - ٢٧ .
- (١٥) الخواطر ، ص ص . ٢٦ - ٢٧ .
- (١٦) خطبة لجبر ضومط ، ص ص . ١١٦ - ١١٨ .
- (١٧) فلسفة ، ص . ١٢ .
- (١٨) فلسفة ، ص . ١٣ .
- (١٩) من صفحة ١٥ إلى صفحة ١٤٣ من الكتاب .
- (٢٠) راجع فلسفة ، من صفحة ٩٤ إلى ٩٧ .

(٢١) ترجم ضومط هذا النص كما يلي :

« وأراني أتخيل أننا معًا بين المرور الخضراء نتنقل فيها كما شاء الهوى وقد شب الفجر وأضاء بصاصحة وجهه جوانب السماء . وأمامنا على أسناد العجال الكثير من متبدلات الغيوم بيضاء الأصوات تتردد قطعاناً قطعاناً وراعي الرياح يسوقها بين يديه سوق البطيء المتکاره » .

تجدر الإشارة إلى أن ضومط لم يثبت النص الإنكليزي في كتابه ، ولم يذكر أنه من « بروميثيوس طليقاً » بل اكتفى بالقول إن النص هو لشلي .

- (٢٢) فلسفة ، ص . ١٤٣ .
- (٢٣) فلسفة ، ص ص . ١٤٣ - ١٤٧ .
- (٢٤) فلسفة ، ص . ١٤٤ .

- (٢٥) المصدر نفسه .
(٢٦) فلسفه ، ص ١٤٥ .
(٢٧) المصدر نفسه .
(٢٨) فلسفه . ص ص ١٤٦ - ١٤٦ .
(٢٩) فلسفه . ، ص ١٤٦ .
(٣٠) فلسفه . ، ص ١٤٧ .
(٣١) فلسفه . ، ص ١٤٨ .
(٣٢) فلسفه . ، ص ١٥٣ .
(٣٣) فلسفه . ، ص ١٥٤ .
(٣٤) فلسفه . ، ص ص ١٥٤ - ١٥٥ .
(٣٥) فلسفه ، ص ١٦٠ .
- (٣٦) راجع : أبو إسحاق الحصري القيرواني ، زهر الأداب وشر الأليب ، (القاهرة ، لا . ت .) ، الجزء الأول ، ص . ٩١ .
- (٣٧) عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، تحقيق محمد رشيد رضا ، (القاهرة ، ١٣٦٦ هـ) ، ص . ٣٠٣ .
- (٣٨) أبو ملال العسكري ، كتاب الصناعتين ، (القاهرة ، لا . ت .) ، ص . ٤٤ .
- (٣٩) راجع المقتطف ، (القاهرة ، ١٩٢٧) ، الجزء ٧٢ ، ص ص . ٢٨٧ - ٢٩٢ .
- (٤٠) هناك دراسة قيمة جداً عن دور المقتطف في الفكر العربي قدمت لنيل درجة الدكتوراه من جامعة أكسفورد لكنها لم تأخذ طريقها إلى النشر بعد .
- Nadia Farag, Al-Muqtataf 1876-1900: A Study of the Influence of Victorian Thought on Modern Arabic Thought, unpublished thesis, (Oxford, 1969).
وليراجع الفصل السابع من هذه الرسالة بصورة خاصة .
- (٤١) راجع :
- فهرس المقتطف ، (بيروت ، ١٩٧٦) ، الجزء الثاني ، ص ص . ٤٢١ - ٤٢٢ .
- مجلة المقتطف ، (القاهرة ، ١٩٠٦) ، جزء ٣١ ، ص . ٥٤٥ .
- (٤٢) فلسفه ، ص . ١٥٤ .
(٤٣) فلسفه . ، ص ص . ٩٥ - ٩٦ .
(٤٤) فلسفه . ، ص . ٨٨ .
(٤٥) فلسفه . ، ص ص . ٧٨ ، ٨٨ ، ١٠٩ .
- (٤٦) راجع :

- Herbert Spencer, Essays: Scientific, Political and Speculative, (London, 1981),
pp. 333-369.

(٤٧) المرجع نفسه ، ص ٣٦٧ .

(٤٨) المرجع نفسه ، ص ص ٣٣٤ - ٣٦١ .

(٤٩) قارن بين دراسة سبنسر ، ص ٢٣٥ وفلسفة ، ص ١٤٠ .

(٥٠) قارن بين دراسة سبنسر ، ص ص . ٣٦١ - ٣٦٣ ، وفلسفة ، ص ص . ١٤٣ - ١٤٧ .

(٥١) راجع للفلسفة .. ، ص ص . ٤٤ - ٣٨ .

عمر الزعنبي وتجربة الشعر الشعبي

عمر الزعنبي صديقي ، وصديقي العزيز ! وهذه الصداقة لا ترتبط بمصالح خاصة أو دوافع شخصية ، ويشهد الله أن الزعنبي لم يعرفي ولم يرني ، بل ولم أخطر على باله طول حياته . لقد توفاه الله يوم كنتُ ما أزال تلميذاً فرحاً بحصوله على الشهادة الابتدائية ، ولم تكن لهذا التلميذ علاقة من قريب أو بعيد بأجواء الزعنبي^(١) . ومع هذا ، فلما مصر على أن عمر هو صديقي ، وصديقي العزيز جداً : صديقي الذي لم يخذلني مرة ، والذي ظلت شخصيته وأشعاره مفتاح سعادة وفرح والهام لي طوال سنوات بدأت ولما تنتهي بعد . إنها صداقة بين واحد من أبناء الشعب وبين شاعر الشعب ؛ فلا عجب في الأمر ولا غرابة ؛ بل هو الحق كل الحق .

عمر الزعنبي هذا ، لا يمكن أن تخيله إلا وفي البال فكرة الالتزام : الالتزام بين ابن الشعب وشعبه ؛ والإمعان الواعي في هذا الالتزام حتى النهاية وإلى أبعد الحدود ! لقد اختار عمر الزعنبي أن يكون شاعر الشعب ، فالقضية عنده أبعد من كونها لقباً أو صفة^(٢) إنها مهمة وواجب كان يصر على القيام بها والوفاء بكل مستلزماتها . واقع الحال ، أن أحداً لم يطلق عبارة « شاعر الشعب » على الزعنبي ، بل هو الذي اختارها لنفسه دوراً ثقافياً واجتماعياً يقوم به وسط بيته تشكوا من نقص كبير في التواصل بين مختلف طبقاتها وفئاتها . ولعل تكريس هذا الاختيار يبدو جلياً في كلام الزعنبي نفسه في تصريحه « عرم يا فرنك » التي أذاعها سنة ١٩٣٦ ، وفيها يقول :

«أنا رافع راية أوطاني أنا شاعر الشعب المتألم»^(٣)

ومع الممارسة الصادقة ، أضحي الدور جزءاً لا انفصام له عن صاحبه ،
وبات شاعر الشعب اسماً رديفاً لعمر الزعنبي .

أما اليوم ، وبعد مرور أكثر من ربع قرن على وفاة الزعنبي ،
فما زال الناس يقولون عنه «شاعر الشعب» ! وبالهذا من كلمة ،
ويالها من رتبة لا أذكر أن أحداً سوى الزعنبي قد وصل إليها . لقد ربط الناس
في مسيرة الشعر العربي بعض الشعراء بالحاكم أو عليه القوم ! وقالوا شاعر
الخليفة أو الأمير أو الوالي اوربط الناس ، أيضاً ، بين الشاعر وبين الجغرافيا ،
فإذا بنا ، على سبيل المثال ، نسمع بشاعر النيل وشاعر القطرين . لكن ومع
عمر الزعنبي ، فإن الربط كان بين الشاعر وبين الشعب . ولا أعلم أن تاريخ
الأدب عندنا قد ثبتت هذه الصفة / الرتبة على أحد من قبل عمر ، ولا أعتقد ،
ونحن اليوم في زحمة نضال خانقة ، أنه جرؤ على إطلاقها على أحد بعد عمر .
من خلال هذا الفعل ، ثبت الشعب ، وبواسطة عمر الزعنبي ، أن له الحق ،
كل الحق ، في أن يكون له شاعره الخاص ، وصوته المدوي ، ومنبره
الأسمى ، ولذا ، وأنا واحد من أبناء هذا الشعب ، فإن عمر الزعنبي ، هو
صديقى ، صديقى العزيز ، والأوفي .

حكاية عمر الزعنبي مع الشعر والناس تروي تجربة مثقف راقٍ أصرّ على
أن يندمج في كل قطاعات شعبه دون أن يفقد قدراته الريادية ! وبالهذا من معادلة
صعبه أن تكون واحداً من الناس ، كل الناس ، مندمجاً في كبيرهم وصغيرهم ،
متمنكاً من مخاطبة الساذج والمفكـر في وقت واحد ، وقدراً على المحافظة على
ريادتك أمام كل هؤلاء دون أن تخون مبادئ ثقافـتك أو وعيك الوطني أو رؤيـتك
أو تعبيرـك اللغـوي أو ، إن شئت ، تركـيـتك النوعـية ، أو أن تخـسر ، في نهاية
المطـاف ، جـماـهـيرـك^(٤) . إنـها معـادـلة صـعبـة ، صـعبـة ؛ لا يـحقـقـها إـلاـ شـاعـرـ
شـعـبـ ، ولـذا ، ما بـرـحـ عمرـ وـحدـهـ مـنـذـ سـنةـ ١٩٢٢ـ ، رـبـماـ ، وـحتـىـ الـيـومـ ، شـاعـرـ
الـشـعـبـ^(٥) .

تبداً الحكاية : أن الشاب الطمرون الذي حاز سنة ١٩١٣ شهادة البكالوريا في العلوم والأداب^(٦) ، والضابط الإداري في الجيش العثماني إبان الحرب العالمية الأولى ، وطالب الحقوق في الكلية اليسوعية ، وأستاذ الأدب الفرنسي في الكلية العثمانية والمدرسة الأهلية ، والشريك الثالث في مكتب محاماة مع عمر فاخوري وصلاح الدين البابيدى^(٧) ، تلبّسَ هاجس الناس ، ورأى أن كل المعرف التي حازها ، وجميع الوظائف التي مارسها ، والمهام التي قام بها ، يمكن أن يُعْبُرَ عنها بشكل أفضل وأجدى بحمل هموم الناس . وهكذا كان : انصرف عمر إلى الناس ، ترك التاريخ يبحث عنهم في رحاب قصائده وشخصيته . ولا أظن أن هذا الأمر كان في حياة عمر الزعني وليد المزاج الفردي والرغبة الذاتية وحسب ، واقع الأمر أن الزعني ، إضافة إلى ما لديه من مزاج شخصي وموهبة فلذة ، كان أبناً لمؤسسة قدّمت للوطن كباراً من الذين انصرفوا بكلتهم إلى تلبية هاجس الناس هذا ، أو الانخراط في الشأن العام والنضال مع الجماهير ، كما نقول في تعبيرنا المعاصر . فكان منهم الشهيد ، وكان منهم الأديب ، وكان منهم السياسي الفذ . أما المؤسسة فهي الكلية العثمانية الإسلامية لمؤسسها الشيخ أحمد عباس ، وأما الكبار فمن أبرزهم عبد الغني العريسي ، وعمر حمد ومحمد محمود المحمصاني وعمر فاخوري ، ورياض الصلح وعبد الله اليافي ، تركيبة تألف فيها المزاج والهوى الشخصيان مع تربية وتنشئة صادقين . وهكذا يحصل الوطن على قادته وعابرقته ، وهكذا كان عمر الزعني . فالزعني إذن ، التزم عن وعي ، أو كما يقال ، عن سابق تصور وتصميم ، والالتزام عنده كان كلياً وشموليًّا في شخصيته ونطاجه^(٨) .

لو حاول المرء أن يبحث عن مضمون هذا الالتزام في شعر عمر ، فلنعلم لن يتمكن من تحديد عقيدة سياسية ممنهجة للرجل ، واقع الحال أن الزعني لم يكن مفكراً سياسياً ، وهو أيضاً لم يهو الانتماء إلى الأحزاب السياسية^(٩) . أما تجربته مع حزب اللامركزية ، إبان دراسته في الكلية العثمانية ، فيبدو أنها صغيرة ، ولم تتوفر حتى الآن معلومات مفصلة عنها . لذا ، يمكن القول إن عمر الزعني اكتفى ، مثل كثير من الناس ، ومن مثقفي عصره خاصة ، بقناعات

سياسية معينة شكلت نبراساً لتصوفه الوطني ، وكانت تقوده في مجال التفاعل مع الأحداث . من هنا ، يمكن للمرء أن يعتبر عمر الزعني مثقفاً ليبراليّاً سعى جهده في كل إنتاجه لأن يكون مخلصاً لشعبه وبيته من خلال أقصى ما لديه من إمكانيات الفعل الفني . ولعله نظراً إلى عدم ارتباطه بأي تفكير سياسي مُتشرّد إلى حزب معين ، فإن أفضل ترجمة توصل إليها لاهتمامه بالجماهير كانت في سعيه الدائب لجعل صورة المعاناة اليومية لأبناء الشعب أكثر وضوحاً واقتراضاً من الواقع المعيش . ولعل في تجربة الزعني هذه نقلة هامة في الفعل الأدبي لذلك العهد ، والانتقال بالكتابة الفنية من الرومنسية الحالمة أو الغارقة في الماضي إلى الواقعية الكاشفة الساعية لإنارة الحاضر والماضي المستمر على التفكير فيه . وقد يكون صحيحاً أن الزعني لم يصل دائماً إلى طرح رؤى سياسية معينة ، لكن من خلال واقعيته الجريئة في تصوير الحاضر ، كان يدفع الناس وبقوّة إلى التفكير في هذا الحاضر والبحث عن حلول لمشاكله . وهكذا لم يستطع الفكر السياسي المباشر أن يخترق قصائد الزعني ويعولها إلى نوع من البيانات الحزبية ، بيد أن الفعل الحياتي تحول في أعمال عمر إلى معاناة إنسانية تطلق من الخاص إلى العام ، ومن الفردي الذاتي إلى الإنساني الشمولي وتظل صادقة حية موحية على مر السنين وتتوالى الحقب .

إن محاولة هذه النقلة في الفعل الأدبي المعاصر قد تتطلب من عمر الزعني وعيّاً خاصاً وميّزاً لفهم دور الأدب والأديب ، كما تتطلب منه جهداً واضحاً وجريئاً على مستوى التقنية الفنية إن جاز التعبير . لقد عُرف عمر الزعني من خلال قصائده التي كان يغنىها على المسارح ومن الإذاعات والاسطونات . وفي الحقيقة ، لم يكن للزعني صوت رخيم يضعه في مصاف المطربين ، بيد أن الرجل اعتمد الأغنية وسيلة تصل من خلالها الكلمة إلى الناس ، يقوم بها الشاعر بنفسه لا بواسطة مغنيين يكون الإنشاد مهتمهم . ولعل عمر كان يعتقد بأن الشاعر هو مغني الجماهير مما يذكر المرء بالأعشى الذي يقال إنه كان يغنى بشعره فسمى صناعة العرب^(١٠) ، أما الأسلوب الفني الذي كان يُعبّر عمر به عن أدبه ، فمن أبرز معالمه استعمال اللهجة العامية ، وبالتحديد اللهجة البيرورية

التي كانت بالنسبة لعمر «لغة الحياة اليومية»⁽¹¹⁾، إنها لهجة البيئة التي عاش فيها ، وقد استعملها عمر في مختلف أساليبها ومستوياتها ، من تعابير المحيط البيروتي القديم والمفرط في شعبيته⁽¹²⁾ إلى الأسلوب الراقي لهذه اللهجة أو ما يُعرف بلهجة المكتب أو الصالون⁽¹³⁾ . كما حاول أن يستعمل اللهجة الفصحى وكأنها لهجة عامة ، أو هو حاول التوفيق بين العامية والفصحي ، فاعتمد لذلك فصحي يخالها القارئ لأول وهلة عفوية لكنها وليلة القصد والصنعة والبلاغة : فهي تبتعد عن تقدّر الفصحي وسوقية العامية في آن⁽¹⁴⁾ . والزعنى اعتمد أيضاً الأمثال والحكم الشعبية أداة تعبير وتوصيل في أعماله الأدبية . وإذا كانت أعمال الرعنى الأدبية لم تتميز بكثير من الزخرفة اللغظية وأنواع البدائع ، فإنها امتازت باستعمال الرمز . والرمز عند الرعنى يأتي موحياً ببعد كثيرة ومنطلقاً من واقع الحياة الشعبية في آن ، لأن رموزه لم تكن بعيدة عن إدراك الإنسان العادي ، وكانت تساعد وبالتالي ، على توصيل الفكرة التي يبغوها . ولعل عمر آمن ، ه هنا ، أن الرمز في الشعر لا يكون ناجحاً إلا إذا كان تراثياً ، شعرياً ، قائماً في ضمير الأمة⁽¹⁵⁾ . ولم يكتف عمر بكل هذا ، بل كان لحركاته على المسرح أثر في إعطاء الكلمات أبعاداً أكثر غنى من الأبعاد التي تعطيها وهي مكتوبة على الورق⁽¹⁶⁾ . ولعل في استعراض سريع لبعض نماذج من كتابات الرعنى ما يُظهر شيئاً من تجربته على الصعيدين الفكري والأدبي .

مع بداية عشرينات هذا القرن ، كان لبنان يمر بأحداث حاسمة تركت بصماتها واضحة على كيانه ومستقبله وتجربة وجوده . ففي تلك الحقبة من الزمن أعطيت فرنسا الانتداب على البلد ، وأقرت هذا الانتداب عصبة الأمم . وفي ذلك الزمان أيضاً كانت معركة ميسلون بين الوطنيين من أبناء البلاد وبين الجيش الفرنسي المستبد . وفي تلك المرحلة كذلك أعلنت دولة لبنان الكبير . زمن نضال وتحديد مصيره؛ ومرحلة من تاريخ الوطن كانت تتطلب من الجماهير كل وعي وإدراك ونضج في العمل السياسي والفكر الوطني . وفي تلك الأيام أيضاً صدف أن آنسة من مثقفات تلك المرحلة أصدرت كتاباً يتعلّق بموضوع السفور والمحجّب⁽¹⁷⁾ ، الأمر الذي دفع كثيرين من رجال الدين

والمفكرين إلى مناقشات عديدة ووصلات وجولات حول هذا الموضوع ، وكادت القضية تحول انتباه أكثرية لا يأس بها وأيهمتها من رجال الفكر عن الواقع السياسي الذي كانت تعشه البلاد . وهنا يرز عمر الزعني في أول قصيدة ، أو أغنية ، أو موقف جماهيري له . في الحياة العامة ، وفي قضايا الناس ، هناك أمور هامة ؛ بيد أن الزعني رأى ، عهد ذاك ، أن أمراً واحداً هو الأهم : الموضوع الوطني ، الحفاظ على الوطن والتمسك به ، ولم يبال الرجل بكل المحافظين أو المتحررين في ذلك الوقت ، لم يكن لام السفور ولا مناصراً للحجاب . رفض طرح القضية برمتها . الموضوع الأول والأخير الذي رأه أهلاً لأن يشغل الناس كان الهاجس الوطني والمحافظة على الأرض ، وكانت الصرخة الموقف :

الدنيا قايمة	والشعب غافل
راحٍ بلادكم	ما حد سائل
الحق عليكم	وللاغَ ميسنا
شفوفوا الرزايا	على الملاية
والشعب قايم	نسيو الحماية
ما حد فاهم	إيه الحكاية
والطاسة ضايعة	يا مُصلحين !

موقف حضاري جذري ، ووعي والتزام قلماً تسن لمثقف ، عهد ذاك ، أن يستوعبها في فكرة بسيطة ويقدمها أغنية ساخرة للناس . أحب الناس أغنية الزعني ، وانتشرت بينهم ، حتى أنها ما زلتا ليوم نسمع أصداء اللحن الذي استخدمه عمر في موضع في مدح الرسول من على ماذن بيروت ^(١٨) .

وتمضي الأيام ، يكاد الاندماج الفرنسي أن يتتصّر ، يشغل كثير من الناس في بلادنا بعقدة تفوق الأجنبي ، وبالرغبة المميتة في تقليده اجتماعياً والنفع على منواله . وهنا أيضاً يقف عمر بالمرصاد . يقف محللاً واقعياً جريئاً منطلقاً من أقرب المفاهيم إلى ذهن الناس ؛ هؤلاء الذين غررت بهم مظاهر

برأة للعيش حسبوا أنها الفلاح المشتهى للوطن فإذا بها في أساس التمويه على فشل الحياة الاقتصادية والإدارية والسياسية . يأتي عمر في دعوته هذه المرة من صرخة ألقها أهل بيروت عهد ذاك . صرخة متسلول كسيح جعل من مداخل مدافن الباشورة مقرأ له يستجدي منه الناس ويقول : بلكتنة عربية تركية^(١٩) . «أيدوا ما في ، إجروا ما في ، قوة ما في ، فقرا ، مساكين » .

ويصبح الناس كلهم عند الرعنى هذا التاعس المستقر عند مدخل الجبانة يبحث عن الحياة . وتأتي الصفة ململعة ، تلفع كل الوجوه والجباه والرقب ، يطلقها عمر الرعنى لا لذهب هباء ، بل لستقر في ذهن الناس وتُمسى أغنية مفضلة ولحنًا محباً ، ونداء قريباً من الذهن ، ولا يبقى إلا أن يُحسن الناس الإصغاء والقراءة والفهم والانطلاق من نص عمر :

النجر لاح ، الله أكبر ،
والناس صحيت ، وإحسا بنسكر ،
لكن منرش عالموت سكر ،
كل الأمراض عمال تفشي ،
والشعب ما عاد بلقي دفشه ،
بنهديه حتى يقوم يمشي ،
إيدوا ما في ، إجروا ما في ،
قوة ما في ، فقرا مساكين .
أراضي واسعة وجبال عالية ،
وكل طحيننا من أستراليا ،
البستان بتطيب أغراضه ،
لو يسلم من إيد حراسة ،
النواطير حارقين أنفاسه ،
غله ما في ، بصله ما في ،
فجلة ما في ، فقرا مساكين !

كان هذا حوالي سنة ١٩٣٨ ، والرائع في عمر أنه ييدو وكأنه لم يتلزم

ناس ذلك الزمن وقضياهم وحسب ، بل التزم الزمان برمته وقضياها ناسه أبداً . فللى أي مدى يا ترى تبتعد صرخته تلك عن عویل القوم في هذه الأيام ؟ وهكذا برأينا فلذة تخترق الواقع ، وبساطة تتحدى العبرية ، يصرخ عمر الزعنی في أيام الجوع والفقر في كل عصر :

طاسة باردة	طاسة سخنة
ساعة حرب	ساعة هدنة
منتالٌ يوم	منتسم يوم
يوم بجهنم	يوم بالجنة
لا صفر خبر	وأدنى إشاعة
كل العملة	كل البضاعة
بتعلّى بتسوّطى	بساعة سماعة
يعلمك عثنا	يعلمك متنا

أما الجماهير ، فإن الزعنی لم يتركها دون أن يوجه أصواته الكاشفة على تصرفاتها ، ودون أن يسعى إلى الصدق التام في التعامل معها ، والصديق من صدق لا من حدق كما تقول هذه الجماهير . والزعنی ، صديق الناس ، كان من أبرز رواد الدعوة إلى نبذ التعصب الطائفي والمذهبي حين يقول :

إن قلت أيسوه ولا لا
مالشاش غنى عن بعضنا
دينك إلك وديني للي
أما الوطن من دمنا^(٢٠)

الكلام عن عمر الزعنی ، ما زال طفلاً ، فنتائج الرجل لم يلق حتى الآن ما يستحقه فعلًا من الدراسة والبحث في هذه التجربة الفذة والجريئة ، والأمل أن لا يُختتم الحديث عن عمر الزعنی ، بل إن في النفس أن يكون كلام اليوم بداية . إن هذا النوع من التفاعل مع الحدث الآني ، لم يؤمن لعمر الزعنی أن يكون من خلال إنتاجه الأدبي خير مؤرخ للأحداث السياسية في لبنان خلال

المرحلة التي عاشها وحسب ، بل لعل هذا التفاعل هو ما يجعل من الزعنى
شاعرًا إنسانياً عظيماً يستغرق الزمن ، شاعرًا قادرًا على الامتداد ، عبر معاناته
وتعبيره الأدبي ، إلى ما بعد عصره وزمنه . وأظن أن كثيراً من عرفاوا أشعار عمر
وأغانيه ، ما برحوا يستدعونها من ذاكرتهم مع أحداث كثيرة نعاصرها اليوم
ونعيش معها وبها .

الهوامش والمراجع

- (١) توفي عمر الزعني في ١١ شباط سنة ١٩٦١ في مدينة بيروت ، وفيها دفن .
راجع : الزعني الصغير ، عمر الزعني مولايير الشرق . الطبعة الأولى ، ١٩٨٠ ، (لا . ن) .
- (٢) راجع في هذا الموضوع ما كتبه عمر فاخوري حول عمر الزعني والجماهير :
ـ عمر فاخوري ، الباب المرصود ، لا . ط ، منشورات دار الثقافة ، بيروت - لبنان ،
ص ص . ٤٦ - ٣٣ .
وانظر ، كذلك ، الفصل الذي كتبه المستشرق الفرنسي «السوسيف» عن عمر الزعني
في :
- Jean Lecerf, *Littérature Dialectale et Renaissance Arabe Moderne*, Extrait du Bulletin d'Etudes Orientales de l'Institut Français de Damas, I, II et III. pp. 123-125.
- (٣)نظمت هذه القصيدة وانشدت أمام الجمهور بعد ست سنوات من متابعة الاضطهاد التي
واجهها الزعني إثر نظمه وإذاعته لقصيدة ، حاسب يا فرنك سنة ١٩٢٦ .
راجع : جريدة اليوم (البيروتية) ، عدد ١٢ شباط ١٩٦٩ ، وفي قصيدة « حاسب
يا فرنك » عمد عمر الزعني إلى التشهير بالفرنك - الوحدة النقدية الفرنسية . وسخر كذلك
من الاقتصاد الفرنسي المنهار آنذاك ، ومن سياسة الانتداب الفرنسي في لبنان . للاطلاع
على نص القصيدة :
- انظر : - محمود نعمان ، عمر الزعني شاعر الشعب ، لا . ط ، منشورات جمعية
المقاصد الخيرية الإسلامية في بيروت ، ص . ٥٨ .
- (٤) راجع المقدمة التي كتبها عمر فاخوري سنة ١٩٢٤ لاغنية « صندوق الفرجة » للزعني
وقد أثبتت الفاخوري هذه المقدمة في كتابه « الباب المرصود » ص . ٣٣ - ٣٦ ، تحت
عنوان مقدمة مرسلة .
- (٥) يعتبر بعض الصحافيين الذين كتبوا عن عمر الزعني أن عام ١٩٢٣ هو تاريخ بدأية مرحلة
الزعني الأدبية والفنية مع الجماهير ، ذلك أن هذا هو تاريخ إذاعته لأول قصائده ، وكان
هذا من على « مسرح الكريستال » في بيروت ، راجع :
- ليلي الحر وإلياس سحاب ، « كان عندنا شاعر شعبي وحيد .. فاعملناه » :
مجلة الحوادث ، بيروت العدد ٥٤٥٣ ، السنة الحادية عشرة ، ٧ نيسان ١٩٦٧ .

- جريدة كل شيء ، بيروت ، ١٨ - ٦ / ١٩٥٠ .

في حين أن محمود نعسان يذكر أن أول ظهور على للزعني كان مع الشيخ رائف فاخوري في مسرحية جابر عثرات الكرام ، وكان هذا سنة ١٣٤٠ هجرية من غير أن يعطي أي تحديد أدق ، وهذه السنة تقع بين ١٩٢٠ وسنة ١٩٢١ ميلادية ، راجع : نعسان ، عمر الزعني ، ص . ٤١٠ .

(٦) هناك صورة زنوكغرافية عن شهادة عمر الزعني هذه في : الزعني الصغير ، عمر الزعني ، ص . ٨٦ .

(٧) أنسن هذا المكتب سنة ١٩٢٦ في بيروت ، راجع : حياة كاتب ، عمر فاخوري - سيرته ، أدبه ، أفكاره ، إبداعه ، مطبعة الغد ، طرابلس ١٩٦٧ ، ص ١٧ .

٨- من أبرز الأبحاث والمقالات التي أشارت إلى ملامح هذه الشمولية في شخصية عمر الزعني :

- فاخوري ، الباب المرصود ، ص ص . ٤١ - ٤٤ - وأصل هذا القسم من كتاب الفاخوري مقالة نشرت في مجلة الكشاف ، بيروت ، المجلد الثاني ، سنة ١٩١٨ . ص ص . ١٨٢ - ١٨٤ .

- توفيق عواد ، غبار الأيام ، الطبعة الأولى ، ١٩٦٥ ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ص . ١٧ .

- نعسان ، عمر الزعني ، ص ص . ٢٨ - ٢٩ .

- ليلي الحر ، « ٥٠ عاماً » من التاريخ يتعقبها « شبح الحرمان » ، مجلة المحاولات ، بيروت العدد ٥٤٤ ، ١٤ نيسان ١٩٦٧ .

(٩) من مقابلة خاصة أجربتها مع السيد سعد الدين الزعني ، شقيق عمر الزعني - سنة ١٩٧٣ .

(١٠) انتظر : - شوقي ضيف ، العصر الجاهلي ، الطبعة الرابعة ، لا . ت ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، ص . ٣٣٦ .

(١١) قد تجدر الإشارة ، هنا ، إلى أن عمر الزعني هو ببروتى المولد والنشأة والمسكن والوفاة .

(١٢) راجع ، على سبيل المثال ، القصائد التالية من مجموعة الزعني الشعرية المثبتة في كتاب : عمر الزعني مولير الشرق ، المئي ص . ٢٧٢ ، العالم ما ينتظروا وش ص . ٤١٨ ، رزق الله عالمروبية ص . ٥٢١ .

(١٣) راجع ، على سبيل المثال ، القصائد التالية من مجموعة ، عمر الزعني مولير الشرق ، الدباس ص . ١٨١ ، عرم بافرنك ص . ١٥٥ ، ما بهوى حد ص . ٢٣٤ ، السينما ص . ٥٩٦ .

(١٤) راجع على سبيل المثال ، القصائد التالية من مجموعة : عمر الزعني مولايير الشرق : تصاوُع ص . ١٥٠ ، سجانك يا دايم الدوم ص . ١٥٨ ، من بعد البرق ص . ٢١٣ ، حلو الرواق ص . ٤٥٠ .

(١٥) لعل الأدب الشعبي ينحو عادة إلى الاستعانة بالرمز ، وربما كان مرد هذا الأمر إلى الفن الثقافي الذي يختزنه الرمز من جهة ، ولعمري هذا الأديب في اكتشاف التقنيات الأدبية التي تساهم في إنجاح عمله على مستوى الانتشار الجماهيري . قارن : وجيه فانوس « الرمزي / الأسطوري وحاوي » ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، العدد ٣٨ ، آذار ١٩٨٦ .

(١٦) تذكر قصيدة المرحوم رياض بيك نموذجاً على هذا . وفيها يقول الزعني :

المرحوم رياض بيك كان يحكى هيك وهيك

ويمكن للمرء أن يتصور ما يمكن أن يصاحب كل لفظ لكلمة « هيك » من حركات وإشارات يقوم بها الزعني بيديه وجسمه ، وما يمكن لهذه الحركات والإشارات أن تؤدي به من أمور تعطى لكل لفظة « هيك » معنى مختلفاً .

(١٧) هي نظرية زين الدين ، والكتاب هو السفور والعجب الذي صدر في بيروت سنة ١٩٢٨ عن مطباع قوزما . وكان قد نشر قبلًا على شكل محاضرات ومقالات متفرقة في الأندية والجرائد أو المجلات المحلية .

راجع : يوسف أسعد داغر ، الأصول العربية للدراسات اللبنانية - دليل ببليوغرافي بالمراجع العربية المتعلقة بتاريخ لبنان ، منشورات الجامعة اللبنانية ، بيروت ١٩٧٢ ، ص ٢١٣ .

(١٨) هو موضع ديني شعبي معروف باسم « تعلق قلبي بحب طه » وقد تسنى لي سماعه شخصياً ولستين عديدة من مسجدي برج أبي حيدر والبسطة القوقا في بيروت .

.

(١٩) من مقابلة خاصة أجريتها سنة ١٩٧٣ مع سعد الدين الزعنبي .

(٢٠) تشير أوراق الزعنبي الخاصة والتي تسنى لي الاطلاع عليها ، إلى أن هذه القصيدة نظمت ما بين عام ١٩٢٠ وعام ١٩٣٠ .

العودة إلى شوقي أو بعد خمسين عاماً

بعد الدوار الكبير الناتج عن العاصفة التي أحدثتها الدعوة إلى «شعر عربي حديث» بدءاً من خمسينيات هذا القرن ، وبعد أن كانت هذه العاصفة تحرق في توهج لهبها كثيراً من جهود الشعر والنقد السابقة أو المعاصرة لها ، وبعد أن «هدأت» هذه العاصفة خلال السبعينيات ومطلع الثمانينيات باحثة عن مستقر لها في حركة التاريخ الأدبي العام ، يأتي كتاب : العودة إلى شوقي أو بعد خمسين عاماً ، للدكتور عرفان شهيد (الأهلية للنشر والتوزيع - بيروت ١٩٨٦) شهادة وعي هادئة ورصينة تسعى إلى قراءة علمية مسؤولة للتجدد الأدبي المعاصر من خلال نتاج «أمير الشعراء» أحمد شوقي .

بعد خمسين عاماً ونيف على وفاة شوقي ، وبعد أن خُيِّلَ للكثيرين أن المداد قد جف ، والقلم قد وضع في هذا «الأمير» ونتاجه ، يحاول عرفان شهيد أن يقرأ أحمد شوقي من جديد . إنه يسعى ، وكما يقول ، «إلى إعادة النظر في تقويم شعر شوقي في إطار الشعر الحديث وشعر العمود العربي» . إن مكانة شوقي ، وكما يرى المؤلف ، «لم تأخذ بعد حظها من الوضوح ، وبالتالي من الإجماع» ، خاصة ، وكما يعتقد المؤلف أيضاً ، أنه وبعد خمسين سنة من وفاة شوقي فاللحظة التاريخية «قد حللت للقيام بتقويم جديد للشاعر ... فانصرام نصف قرن على وفاته يهبس ، بعدها زمنياً مناسباً ومناخاً هادئاً للقيام بهذا التقويم» .

مما لا شك فيه أن أحمد شوقي من الكبار الكبار في حياة الأدب العربي

المعاصر ؛ ومثله مثل أي كبير ، و وخاصة في عالم الأدب ، فإن عواصف شديدة قد هبت عليه وعلى أعماله . لقد اعتبره كثيرون واحداً من عظماء الأدب العربي ، حتى إنهم قلّدوه صولجان أمارة الشعر وأجلسوه سعيداً على عرشها . بيد أن قسماً آخر من الناس لم ير فيه ما يؤهل لهذه الرتبة العظمى في دنيا الأدب العربي ، بل عَدُوه مُكرراً لتجارب الآخرين وليس سوى مِنْعَ على إبداع من سبقه من أساطين الفعل الشعري العربي .

عرفان شهيد يدخل الميدان ، إذن ، بروح تَحْدُّ كبيرة ؛ بروح تبحث عن إنصاف يرى أن أحمد شوقي لم يحظ به بعد . وكان المؤلف ، هنا ، يستعد في ساحة محكمة التاريخ الأدبي لجلسة دفاع مشوقة يتوقع حاضروها والمشدودون إليها إثارة مطلقة ، ونتائج باهرة قد تدفع بهم إلى التصفيق الشديد الممزوج بفرح إحقاق الحق أو إلى الانبهار الصامت الذي قد يشبه وقع صفعه قوية على وجه غائب عن الوعي . لذا ، وعلى امتداد خمسينات وستينيات من الحجم المتوسط ، ومن خلال تسع أبواب ، يحاول عرفان شهيد أن يتعامل مع أحمد شوقي سيرة وبيئة وثقافة ونتاجاً ، جاهداً في إبراز أحقيّة شوقي في ريادة الشعر العربي المعاصر في عدد كبير من مجالات هذا الشعر .

غاية المؤلف ، كما يبدو ، جمع مختلف الخيوط التي تؤلف شخصية ونتاج أحمد شوقي ، ليؤكد من خلالها التزعة الإبداعية عند الرجل ، بل و فعل التجديد الذي قدمه «الأمير» لدنيا الشعر العربي المعاصر . من جهة ثانية ، فإن عرفان شهيد يؤكد دائماً في تصاعيف كتابه أن حملات النقد والهجوم التي تعرض لها شوقي ، ومن معاصريه بالتحديد ، كالعقاد ونعيمة وطه حسين ، عملت على تشويه حقيقة الشاعر ، لا بل ساهمت في جحود دوره وعطاءاته المجددة . ولعل جماعة من متأثرين ما زالوا يحملون على شوقي في هذه الأيام ، إنما يبنون آراءهم وأحكامهم متأثرين بتلك الحملات القوية التي ناهضت أحمد شوقي ونحوه الشعري في النصف الأول من هذا القرن .

موضوع شائق ، إذن ، وواعد هذا الذي يقدمه عرفان شهيد في دراسته .

إنه عمل يدخل ضمن لعبة تحدي الموروث والمنقول ، جاهداً لكشف ما يعتقده حقيقة واقعة من الحيف التجافي عنها . وواقع الحال أن التحدي الكبير الذي ينهض له كتاب الدكتور عرفان شهيد هو تحديان في آن . الأول إعادة النظر في أحمد شوقي فعلاً أديباً على المستويين العربي والعالمي ، ومحاولة إثبات ريادة هذا «الأمير» شاعراً وناثراً ، في دنيا الأدب ، والتدليل على قدراته الإبداعية والتجددية في هذه المجالات . أما التحدي الثاني فيكمن في محاولة المؤلف البحث في الشعر العمودي العربي من جهة تشكيله البنيوى وقدرته على إبراز جوانب التجديد والإبداع عند شوقي .

أما المنهجية المتبعة في هذا العمل فتقوم على أمور من أبرزها أن الكتاب يركز على البعد التاريخي في المعالجة التحليلية للموضوع . إن المؤلف يعتمد إلى سرد الحقائق والأحداث المتعلقة بمادة الكتاب من خلال قراءة لها تضيء جوانب البحث ، وتؤكد فاعلية عناصر التجديد والإبداع عند شوقي . أو هي ، كما في بعض المرات ، وخاصة عند الحديث عن مسرح شوقي ، تفسر أسباب تأخر تجديده في هذا المجال ، وتوضح أن الجديد الذي أتى به ، هنا ، ما كان له ليأتي بهذا الشكل لو لا أنه تأخر بسبب من عوامل معينة أثرت على حياة الشاعر وفكرة . ومن اللافت للنظر ، في هذا المجال أيضاً ، أن الدكتور شهيد قد أفرد باباً كاملاً لما أسماه « ثر شوقي » . وهذه ناحية من الدراسة الشوقية قلما اهتم بها أو ركز عليها الباحثون . وفي هذا الباب قد يدهش المرء عندما يقرأ عن شوقي كاتب السيرة الذاتية ومؤلف الرواية التشرية والحوار المسرحي إضافة إلى موضوعات كثيرة أخرى من أبرزها أدب الرحلات والنقد الأدبي عند شوقي .

أمر آخر لافت للنظر في دراسة عرفان شهيد هو أن كثيراً من الأبواب والفضول قد زودت بملحق تحليلي تسعى إلى إضافة جوانب هامة تبرز على هامش الفصل . إن هذه الملحق ، وإن أدت إلى ما يمكن أن يكون الملل من تكرار الشكل في البحث ، فإنها - إضافة إلى إثارتها درب الباحث في نتاج شوقي - تأتي شهادات تحليلية توثيقية ودراسات معمقة لجوانب عديدة هامة وبارزة من العصر الذي عاشه شوقي أو الموضوعات التي أثرت عليه .

مع عرفان شهيد ، في دراسته عن أحمد شوقي ، يرى المرء أن الشاعر قد ظلّم لأسباب خارجة عن نطاق الإبداع الأدبي . إن القناد الذين نولوا دفة المعركة ضد شعر شوقي قد استطاعوا أن يعمروا طويلاً بعد رحيل شوقي ، وكانت لهم مكانتهم المرموقة وصوتهم المسموع ورأيهم المحتفى به في المحافل الأدبية . وهكذا لم يقدر لشوقى نفسه أن يرد عليهم أو يتولى الدفاع عن نتاجه وتتجديده . لكن المرء قد يتساءل : أي شاعر أو أديب استطاع أن يصمد أبداً الدهر حياً على ظهر الأرض ليرد على خصومه !؟ على نتاج الشاعر أن يكون الرد ، ولعل دراسة عرفان شهيد تأتي لتوافق على هذا التساؤل في سعيها لإعطاء شوقي مكانة التي ترى أنه يستحقها . من جهة ثانية ، فإن عرفان شهيد يرى أن وفاة شوقي قد أعقبتها أحداث جسام هزت العالمين الدولي والعربي ، ومن أبرز هذه الأحداث الحرب العالمية الثانية وقضية فلسطين . وهكذا قيَّض لشعراء غير شوقي أن يصلوا ويحولوا في موضوعات هذه الأحداث ، الأمر الذي ساعد على تغريب شوقي وشعره بسرعة عن ساحة الفعل الأدبي . وهنا قد يتساءل القارئ إن كانت هذه القراءة « للغياب » الشوقي صحيحة ، أو لم يكن من الأجدى لو استمرت الرواية الشعرية أو النهج الفكري عند شوقي يسيطران ، بفعل رياضتهما الأدبية ، على الفكر والذوق الأدبي بعد رحيل الشاعر ؟ ولعله من الأجدى القول إن ثغرات معينة في نتاج شوقي وفكرة ، أو في ذوق العصر الذي تلاه وفكرة ، قد حالت دون استيحاء شعر شوقي ونهجه في تلك الأحداث !

إن دفاع عرفان شهيد عن أحمد شوقي يتجلّى في أروع وأنجع مجالات حين يقسم المؤلف حياة الشاعر إلى أدوار ثلاثة . في هذا التقسيم يستطيع القارئ أن يعيش حركية الفكر الشوقي ، وقدرات الرجل على متابعة حياة العصر والفعل الفكري والأدبي فيها . هنا يبدو تماماً أحمد شوقي الساعي إلى التجديد ، البازل الجهد أبداً في سبيله . ومن هنا بالذات ، يستطيع قارئ كتاب الدكتور شهيد أن يفهم إبداعات أحمد شوقي في مجالات أدبية كثيرة من أبرزها فن الملحمـة ودور شوقي في إرـاسـة فـكـرةـ الملـحـمةـ العـرـبـيـةـ المـعاـصـرـةـ ، وكذلك فيـ الشـعـرـ المـسـرـحـيـ أوـ شـعـرـ الـأـطـفـالـ . كذلك ، يستطيع قارئ الكتاب أن يرى التـزـعـةـ إـلـىـ التـجـدـيدـ نحوـ المـسـرـحـيـ الشـعـرـيـ عـنـدـ شـوـقـيـ ، وـقدـ خـنـقـتـهاـ

میول الخديوي ، تتحول إلى بعد آخر هو الرواية التشرية .

مع كتاب الدكتور عرفان شهيد ، « العودة إلى شوقي » للنقى بأحمد شوقي الإنسان المجدد ، الشخصية الشعرية فيه التي كانت تتحدى وتسعى ، من خلال التطوير لا الثورة ، إلى التجديد والإبداع . أما السؤال الأخير فيقى قائماً : إلى أي مدى استطاعت قدرة التجديد عند أحمد شوقي أن تخرج من نطاق تجربة الإنسان الفرد الشاعر لتدخل في كيان الأمة وتاريخية الفعل الأدبي ؟ بل إلى أي مدى استطاعت شاعرية أحمد شوقي أن تكون تياراً يصمد ويقوى ويتطور في غياب شخص صاحبه ، وفي حضور متقديه وأحداث لم يواجهها الشاعر نفسه ؟ في هذا المقام قد تحلل العودة إلى كلمات الدكتور شهيد في شوقي : « هذا التقويم لشوقي - شاعر التراث - ليس دعوة إلى إحياء مذهبة في النظم . فشاعر التراث أصبح الآن إلى حد بعيد جزءاً من التراث وقد أخذ الشعر الحر الطريق عليه وعلى مذهبة » .

لعل القاريء ، بعد أن يتنهى من قراءة هذا السفر القيم عن أحمد شوقي ، يظل يعني النفس بسفر آخر ينطلق من تجربة شوقي في التجديد والإبداع وتزعم إمارة الشعر العربي ليبحث في مدى فعل هذا « التيار الشوقي » فيما أتى بعده من شعر عربي . ولعل في هذا البحث - الأمل بتتمة طبيعية للجهد الطيب والمثابر الذي حاوله الدكتور عرفان شهيد في إحقاق حق أحمد شوقي وشعره .

الالتزام وأثره في المكانة الأدبية لد عبد الخزاعي

تمهيد

شغلت فكرة الالتزام الأدبي حيزاً كبيراً من كتابات الباحثين والقاد والعامليين في المجال الأدبي ، وكان ثمة حيزاً من « فراغ » بين الممارسة الأدبية الحقيقة وبين العيش المعيقي . ولعلَّ المرء يذهب إلى أكثر من هذا ؛ فلعلُّ في الأمر إزدواجية بين أسلوب فكر وأدب وبين طريقة عيش وحياة ! وواقع الحال أنَّ الأدب الحقيقى ، الممارسة الأدبية الصحيحة والحقيقة ، تتجاوز هذه الإشكالية المصطنعة ؛ فليس من فرق بين ما يعيشه الإنسان حقاً وما يمكن لهذا الإنسان أن يكتبه أو يعبر به أدباً . وهل نسي الباحثون تلك الجملة التقليدية التي سألتني « طلاب الصفوف الثانوية يعلكونها في دراستهم من أنَّ الأدب ابن الحياة ؟ ! » .

إذا ما أصيب الإنسان بحمى ، فهذه الحمى تصبح الوجه العميلاً لمرضه وحسب ، بل لتنفسه وعواطفه وتفكيره ، وكل فعله وتفاعلاته مع بيته وذاته ووجوده . وجود حمى ! لماذا ؟ لأنَّ هذا الوجود قد دخل حياة هذا الإنسان ، دخلها حتى العمق ، فلم يعد لهذا الإنسان إلا أن يعيش هذا الوجود . ما عاد له أن يغادره إلى وجود آخر ، لا لأنه لا يريد ، بل لأنه لا يقدر . إنه محروم ، ولا بدَّ له من عيش هذه الحمى . والإنسان الأديب إذا ما دخلته حالة حياتية معينة ، وإذا ما كان دخول هذه الحالة حقيقياً أساسياً جوهرياً في حياته ، فإنه لن يمكنه إلا أن يتصرف من منطلق هذه الحالة . أي ، بلغة من يسعون إلى دراسة

الأدب ، لا يمكن لهذا الإنسان إلا أن يكون ملتزماً ! الالتزام الأدبي ليس «لعبة» إزدواجية بين فكراً وحياة . الالتزام الحق هو التحام الفكرة بالحياة ، هو عيش على صعيد الوجود الفردي والجمعي وكذلك على صعيد التعبير الأدبي . فأساس الالتزام الإيمان بالفكرة والعيش فيها ، وبما تبقى قد لا يخرج عن تهويمات المتحذلقين الذين فقدوا الشيء وما زالوا يكابرون النفس ويصانعون الآخرين بقولهم إنهم ما زالوا يملكونه .

في القرآن الكريم آية عن الشعراء شغلت بال الباحثين والدارسين منذ أمد بعيد، وملايين أبحاث هؤلاء مجلدات كثيرة حولها ! هل الإسلام مع الشعر أو ضدّه، وهل الإسلام قيد من حرية الشعراء أم لا؟ واقع الحال إن النص القرآني قد حدد بهذه الآية بالذات مفهوم الالتزام الأدبي - الذي هو التزام حياتي مصيري ! جاء في القرآن الكريم في سورة الشعراء : ﴿وَالشِّعْرَاءُ يَتَبَعُمُ الْفَلَّاوْنَ﴾ [الآية ٢٢٤] ثم أردف قائلاً في الآية ٢٢٧ : ﴿إِلَّا الَّذِينَ آتَيْنَا وَعْدَنَا الصَّالِحَاتِ وَذَكَرُوا اللَّهَ كَثِيرًا وَأَنْتَسَرُوا مِنْ بَعْدِ مَا ظَلَمُوا...﴾ . هنا ، ربط للشعر بالحياة : ثمة شعراء غاوون ، يقولون ما لا يفعلون ؛ هؤلاء يعيشون ازدواجية بين الفكر / القول وبين العيش / الممارسة . هؤلاء خرجنوا عن الالتزام ودخلوا عالم الكذب الذي هو مقيمة في الإسلام ! ثمة شعراء آمنوا وعملوا الصالحات ! المؤمن ، وحدة كلية تامة الكيان ! المؤمن لا يكذب ، لأنّه يفعل ما يؤمن به ، فمعه وحدة الفكر / القول ووحدة العيش / الممارسة . فالمؤمن الحق لا يؤمن بأمر ويقول بأمر آخر . الإيمان ، هنا ، يعني الالتزام ! وقد حدد النص القرآني مضمون الالتزام بأنه في الإيمان بالله . ذكر الله ، الذكر الكثير ، كما ورد في النص ، يعني أن يحتل الله عز وجل حياة وجوده هذا المؤمن ، أن يملأ هذه الحياة ، فلا يصدر عنها إلا مضمون الإيمان ! ثم إن هذا الذكر لم يأت عفواً ، إنه نتيجة مجاهدة وفعل وعي وتصميم ، وهذا يبدو واضحاً من النص القرآني : ﴿وَأَنْتَسَرُوا مِنْ بَعْدِ مَا ظَلَمُوا﴾ . أن يتصرّ المرء بإيمانه لصالح ذكر الله يعني ، فيما يعنيه ، أن يتصرّ على ما ظُلمَ به من قبل الوسوس الخناس الذي يسعى بصور متعددة إلى شغله عن هذا الذكر ! هي إذن ، آية تصب في صلب

خانة الالتزام الوعي الهداف إلى غاية واضحة في نفس صاحبها . وعندما يتحقق هذا الالتزام ، فلا يمكن للإنسان ، إذا ما نطق الشعر أو أراده ، إلا أن ينطق بشعر من صلب حياته وجوهرها ، من صميم التزامه ، أي من أساس إيمانه . هكذا يتوحد العيش مع القول . وهكذا يتحقق الالتزام فعلى حياة وأدباً لا بد منه ! .

إن من آمن حقاً بقضية ما ، فإن هذه القضية تمتلكه ، وهذا الامتلاك يقود إنسانه إلى عشه على كل المستويات ، بما في ذلك المستوى الأدبي ! وليس في هذا الأمر نظرية أو فلسفة بقدر ما فيه بساطة وحيوية عيش ! ولعل في دراسة النتاج الأدبي لاي مؤمن بقضية ما ما يؤكد صحة هذا القول ! وفي هذا المجال ، مجال التطبيق الإسلامي للالتزام كما ورد في النص القرآني ، تأتي تجربة دعبدل بن علي الخزاعي شهادة واضحة ثابتة على هذا الأمر ! .

لقد عاش دعبدل الخزاعي في العصر العباسي ، وأمن الرجل إيماناً فذاً بفكرة آل البيت وحقهم ! وكان لا بد له ، والحال كذلك ، من أن يُنشئ أدباً هو نتيجة هذا الالتزام ، بل هو فعله الأدبي في حياة الرجل . لذلك ، فهدف هذا البحث هو الغوص في أدب دعبدل بن علي الخزاعي ومراقبة فعل الالتزام الحياني في تأثيره على أدب الرجل في مختلف مجالاته الفكرية والفنية .

- الالتزام الأدبي / الحياني عند دعبدل الخزاعي :

يعيش المرء ، شاعراً أو غير شاعر ، ما قدر له الله أن يعيشه على هذه الفانية ، وبعد أن يغيب في الشري يتحول إلى أخبار وحكايات منها ما ينساه الناس ويضيع في غياب الزمن ، ومنها ما يبقى في ذاكرة البشر وصفحات المجلدات ، فيصير إلى ذمة التاريخ ! لكن ذمة التاريخ واسعة ، فكثيراً ما تتحمل من الأخبار ما لم يحدث حقاً ، وكم تتحمل من المبالغات ما لا يصح ، بل كم تتحمل من الاختصار والغضب والتشويه ما يجرر على الحدث وصاحبه فيشوه التاريخ الواقع . لذا ، فليس من أهداف هذا البحث الانطلاق من التاريخ أو حتى التعریج عليه . لقد عاش دعبدل الخزاعي رديحاً من زمن في ذمة الحياة ، ثم ، كحقيقة خلق الله ، ماضى . وكان له تاريخ اختلف فيه على أمور كثيرة أفلتها

اسمه وكتبه ، ولعل من آخرها سبب موته ومكان دفنه^(١) . كل هذا قد لا يكون من الأهمية بمكان أمام ما يبقى حقاً وواقعاً من دغيل . لقد قال دغيل الشعر ، وبه عُرف ، وهذا أصدق ما يبقى من الرجل في صفحات الحياة ويطون الكتب . وهذا الشعر منه ما ثبت فعلاً ، باتفاق أمهات الكتب وثقة الرواة أنه لدغيل ، ومنه ما يُظن أنه أليحق بتاج الشاعر وليس له ، لكنه شبيه بصنعته وقريب إلى ذاته ، ومن شعره ، أيضاً ، ما أليصق به زوراً وبهتانا^(٢) . وهذه الدراسة سوف تعتمد على ما ثبت أنه لدغيل الخزاعي بإجماع ثقة الرواة وأمهات الكتب وجامعي الديوان . أما ما يبقى مما ينسب إلى الرجل من شعر ، فله قيمة ثانوية ، إنه إذا ما كان منحولاً ، فقد صيغ بأسلوب ومنحى يشبهان أصل الشعر ومنهجه عند دغيل ، وبذا قد يعتبر شاهداً ثانوياً أو مساعدأ ليس إلا ، والغرض ، هنا ، أن يصل المرء إلى لقاء مباشر مع دغيل الحياة والفن ؛ فلدغيل التاريخ يترك لعلماء التاريخ ومتقبي الآثار ، ودغيل الشخص يترك لعلماء النفس . أما في الأدب ، وفي الفن الأدبي بالذات ، فلقاء دغيل لا يكون إلا من خلال شعر دغيل وفنه ، وليس من خلال أي طريق آخر .

ينظر المرء في ديوان دغيل ، وبالآخر فيما يبقى لناس هذا الزمن من شعره ، فيجد أن الرجل قد نظم في الهجاء والرثاء ، والفخر ، والصلح ، والوصف^(٣) ، لقد هجا دغيل الخلفاء ، وشارك في هجاء يتعلق بالعصبيات القبلية ، كما كانت له قصائده المميزة في هجاء الوزراء ، والولاة ، والكتاب ، وهجاء الأمراء . وفي الرثاء يحرى مجموع ديوان دغيل قصائده كثيرة ، كادت أن تغلب على نتاج الشاعر ، في رثاء آل بيت النبي صلوات الله عليه وعلى آله . إضافة إلى ذلك ، فقد رثى دغيل أفراد أسرته وأصدقائه ومعارفه . أما في الفخر ، فقد كان للرجل قصائد يفخر فيها بقومه ، وبقبيلته ، وبكرمه الشخصي ، كما أنه في المدح قد شغّل ب مدح آل البيت ، ومدح بعض أولي الأمر الذين وقفوا إلى جانبهم ، إضافة إلى مدائح متفرقة في بعض رجال عصره من حكام ، وأصحاب مكانة ، وأصدقاء . وإذا ما كان الوصف ، فلدغيل يصف بعض النماذج البشرية من زوجة ، وجارية ، وصديق ، وعدو ، أو هو يصف

بعض الأحداث التي رآها فاثرَتْ فيه . والملاحظ ، هنا ، أن دعبلاً لم يخرج في موضوعاته عن النطاق الفني الأدبي الذي كان معروفاً في عصره والعصور التي سبقة في الحياة الأدبية العربية . ويمكن القول في هذا المجال أن كثيرين من عاصروا دعبلاً المخزاعي ، أو سبقوه في دنيا النظم وقرض الشعر ، قد أنتجوا في هذه المجالات ، لكن من بين كل هؤلاء كان دعبلاً ، وقليلًا آخرين ، قد بقوا بريقاً وهاجاً ، وألقاً رائعاً ، وعيقاً أخذاداً في دنيا الأدب العربي . ولا بد ، وبالتالي ، من سر؛ لا بد من مجال تميّز وفرادة كي يبقى هؤلاء ، وبينهم دقبل ، ويدوي أولئك ممّن نسي التاريخ والفن معظم نتاجهم ، إن لم يكن كل ما أنتجوه .

ثمة من يُعيّد تميّز الفن الشعري عند دقبل المخزاعي إلى أمور من أبرزها : سمات التشيع وصوت التاريخ ، ونبض الطبيعة ، واللغة الشعرية ، وتشكيل الصورة ، والبدائع وأثره في التشكيل ، والموسيقى ، والصورة الفنية^(٤) . إن التشيع من أبرز الموضوعات التي سارت بشعر دقبل بين ناس عصره وناس الأزمنة التالية ؛ « ولقد اتسمت معانى التشيع عند دقبل بالصدق والإخلاص في التصوير والبعد عن التكلف والبعد عن الاصطناع . بل إن صور التشيع عنده باتت وثائق تاريخية تساعد على فهم المعاناة الشيعية ، وتساهم في الدفاع عنها وفي شرح أبعادها المختلفة »^(٥) .

لقد فجر الشاعر أدواته الفنية ، وفجّر طاقاته الإبداعية حين رمى إلى تسجيل التاريخ في تصويره^(٦) . وإذا ما أضحت الشعر سندًا للتاريخ ، وشريحاً وتفسيراً له ، بل إذا ما أصبح الشعر مادة تضيء جوانب من الفعل التاريخي ، فإن هذا الشعر لا بد وأن يلقى قبولًا ورغبة عارمة في نفوس المتحسسين للحدث التاريخي والغارفين من منهله . بيد أن دعبلاً لم يقصر فنه الشعري على خدمة عقيدة أو حدث ، لقد أضاف إلى ذلك « لوحات وصفية ثرية بالجمال الفني .. وجعل لصورتها زينتها وإيقاعها المتنظم ، ونشر أدواته الفنية فبرزت طيّعة في يده لم تخُل عنـه .. فتشابكت الأغصان والتفت الجذور في خميلة دقبل الفنية »^(٧) . ومع هذا ، فلم يتوقف الشاعر عند حدود الجمال المحسّن ، بل

تعدى ذلك إلى اللغة الشعرية وفنية تشكيل الصورة . والمتصفح ، كما المتمعن في ديوان دقبل ، يجد أن الشاعر « بذل جهداً في انتخاب ألفاظه في صوره الشعرية ، وصاغ كلمات عباراته في نظام واتساق باغياً الإثلاف متجنباً التناقض . . . بذل الشاعر جهداً في تقصي مواطن الإبداع في الكلمة ، فلم تكن عنده كلمات مرصوصة وعبارات مصنفة ، بل عمل وعيه الفني على انتخاب ألفاظه من الخيال الناضج والمعنى المتقد»^(٨) . لكن ، لم يتسع دقبل إلى البديع ، إلى هذا الضرب من الفن الأدبي الذي كان لا بد منه ، بحكم تطور الحياة وتعقدها عهد ذاك ، وبحكم تعمق الفكر وتتنوع مشارب الذوق من أن يتشر في عصر الشاعر ويستمر بعد ذلك إلى حين ؟ أما كان لدقبل ، الذي لم ينظم الشعر إلا انطلاقاً من سجيته وعفويته أن يرکن إلى ما عُرف في عصره من فنون البديع والتزويق ؟ الواقع أن نعم ؛ لكنها نعم على قدر دقبل ومن نوعيته . « فلم يخل شعره من التوسل بالوان البديع المختلفة التي يبدو أنها جاءته عفواً»^(٩) . إن الشاعر ، وإن توسل البديع العفوی غير المتكلف في بعض شعره ، فإنه قد استطاع أن يفيد من هذا الأمر في التركيب الموسيقي الذي ميز شعره وأعطاه شخصية محبيّة . لقد « نبعث الموسيقى عند دقبل من ظواهر صوتية حين أحدث الشاعر بتلاعبه البديعي نغمات محبيّة ، فشاكل بين الصوت والمعنى ، وجعل كل وسائله الفنية مسخرة لخدمة موسيقاه . . . فحملت موسيقاه طابعه الإنفعالي»^(١٠) . وهكذا ، يجد بعضهم أن قيمة دقبل الخزاعي « الأدبية والفنية في عصره كانت في أن هذا الشاعر قد استطاع أن يشق لنفسه طريقاً مميزاً في التعبير والتوصير موسوماً بطابع فني خاص لا يحمل إلا بصماته وسماته . . . لقد عبر الشاعر بصورته عن واقعه الملموس ، وحياته الخاصة ، وقربها بين فنه وعصره»^(١١) .

من المفيد أن يناقش المرء هنا ، بعض هذه الأمور التي يرى أنها أعطت دقبلًا الخزاعي قيمته الفنية . فالتشييع ، أو الدفاع عن آل البيت ، لم يكن مقصراً على دقبل . كان هذا تياراً سياسياً معيناً في عميقه في الذات الإسلامية ، وما زال . كثيرون نافحوا عن آل البيت ، وكثيرون لاقوا العنت

والاضطهاد والقتل في سبيل هذا المعتقد ، وكثيرون ، بل كثيرون جداً كتبوا وخطبوا وناقשו في هذا الموضوع . أما الشعراء ، فكثُر كثُر أولئك الذين قاما من بينهم يدافعون عن الشيعة ، وبينادون بحق الوصي ، سلام الله عليه ، وحق ذرية ابنة خير العباد الطاهرة ١ فلماذا يتميز دعبدل الخزاعي ، وتبقى « تائيته » الرائعة ، التي أنشدها في حضرة الإمام الرضا سلام الله عليه ، مائلة في عين التاريخ ، حية في ضمائر الناس من لحظة أن قالها إلى يومنا هذا ! شعراء آل البيت كثر ، وأشعارهم في آل البيت أكثر منهم ، وفي أشعارهم الدفاع عن القضية ، وفي كلماتهم غضب للحق ، وفي مناشدتهم الناس حمية وجيشان عواطف وتصوير للمحرمان والاضطهاد وكل ما لقيه أهل بيته صلوات الله عليه وعلى آله (١٢) ، فلم يبق دعبدل في أشعاره هذه متميزاً ، ولم يستمر شعره يتذوق حياؤه ورونقه حتى هذه اللحظة من التاريخ ؟ .

أما إذا ما انتقل المرء إلى النظر في البعدين التاريخي والتاريخي اللذين تكتنزهما أشعار دعبدل ، فليس في الأمر خروج عن كثير مما يجده الباحث في قصائد الشعر العربي بصورة عامة ، بل لعل هذه واحدة من أبرز الميزات التي رأها وأحبها العرب في شعرهم . أو ليس في اعتقاد القوم بأن الشعر « ديوان العرب » ما يؤكد ميلهم إلى حفظ التاريخ ودرسه ، بل والتعامل معه من خلال الشعر ؟ فما المميز الذي يأتي به دعبدل في هذا المجال ؟ هذه مساحة من الفن الأدبي قد سبقه إليها كثيرون ، وتتابع على منواله ومنوالهم من بعده كثيرون . فالشعر ما زال إلى اليوم سجلاً لحداثات الأيام ، وناثبات الدهر ، وإشارات اللحظات الفرحة في حياة الناس . فمَا جديداً أتى به دعبدل الخزاعي منها ليميزه عن بقية شعراء الدهر ، ويضعه في هذه البقعة المضيئة بإشراق سنتي في الفعل الأدبي ؟ لئن كان التاريخ في الفعل الأدبي هو عنصر التمايز ، فالمتنبي سجل في ديوانه تاريخاً لم يُعرف لسيف الدولة الحمداني إلا من خلاله ؛ وأبو تمام نظم في مثل هذا المجال ، وكذلك آخرون . فما بال دعبدل ؟ لا بدّ ، من بعد آخر ، أو عامل أكثر فعالية مما سبقت إليه الإشارة حتى الآن !

يبي أن يشير الناظر في هذا الموضوع إلى المادة الفنية التي اعتمدها

دعبل في شعره ؛ وقد سبق الإلماح إلى أنها تكمن ، في نظر بعض دارسي الفن الشعري عند الرجل ، في مادته الغنية بالصدق وباللغة الشعرية وبالصورة الأدبية وبالبديع وبالموسيقى . وواقع الحال إن هذه أمور وإن وجدت في شعر دعمل الخزاعي ، فإنها لم تكن ميزة له وحده . فكثيرون تعاطوا هذا الشأن ويرزوا فيه ، وليس أقلهم حبيب بن أوس الطائي ؛ بل أن كتب الأدب القديمة ، والأمهات منها ، كالبديع لابن المعتر ، والصناعتين للجرجاني ، وقواعد الشعر لشلب ، والواسطة للجرجاني ، والعمدة لابن رشيق ، تشير ، وبغزارة ، إلى مثل هذه الأمور وإلى من تفوق من أصحابها فيها ومن بينهم دعمل^(١٢) .

لمن كانت الإجاداة في اللعنة الفنية للشعر لا تُشكّل عنصر التمايز الأبرز الذي يؤهل دعملًا الخزاعي لما حققه في الشعر العربي ، ولمن كان التشريع والدفاع عن آل البيت ليس كذلك من الممارسات التي انفرد بها دعمل الخزاعي عن سواه من الشعراء ليتبوا المكانة التي حصلها في ضمير الفعل الأدبي وفي نفوس الناس ، فلا بد ، وبالتالي ، من مواصلة البحث في القيمة الحقيقة ، بل في المعادلة الجوهرية التي سمحت لدعمل الخزاعي أن يكون ذلك الشاعر المتربع على عرش القلب ، والمستقر سعيداً في باه وتفكير كثيرون من جماهير الشعر منذ ما يقارب ألف عام ! .

في إحدى الدراسات الرصينة المنشورة عن دعمل رأى يركز على دور الترعة الإنسانية الصافية في شعر الرجل^(١٣) . قسمة من يرى أن دعملًا « قد صاغ شعره على نحو عميق الصلة بنفسه الجياشة بأسباب التمرد على الواقع ؛ وقد خلص الشاعر إلى نفسه ، فوصل إلى أحسن ما فيها ، فتدفق في شعره المرأة والغضب اللذان ينطوي عليهما قلبه ». نحن ، هنا ، أمام تحليل يرى في صدق الذات مفتاحاً لصدق التعبير ؛ ويرى في صدق التعبير هذا مفتاحاً للدخول إلى القلب . وهكذا ، مع هذا الرأي ، يكون دعمل قد وصل إلى ما وصل إليه بصدقه ، بابتعاده عن التكلف ، بكونه قلم نفسه كما هي في شعره: فكانت نفسه في قصائده وأبياته تتدافق على سجيتها وما عاد بينها وبين الآخرين من حجاب . لقد قدم دعمل ذاته كما هي ، قلم الإنسان الذي فيه ، وجاء شعره صورة حقة عن

هذا الإنسان . وفي البعد الإنساني تسقط حجب المكان والزمان ، وهكذا كان لدعبل أن يكون ما كانه وما يزال فيه في ذمة الفعل الأدبي . وتابع صاحب الرأي بحثه فيرى أن القيمة الإنسانية لشعر دعمل « تكمن في التغنى بمجموعة من أصفي قيم الإنسان وعواطفه وأخلدها : الحب والإخلاص والإيثار والثبات في الحق والانتصار له في وجه الباطل »^(١٥) .

صحيح أنَّ في أشعار دعمل ما يستطيع الوصول إلى الإنسان الحق في الشاعر ، إلى الإنسان في صورته الصافية ، في مشاعره النابعة من صدق وجوده بعيداً عن زيف الحياة وخداع تعقيداتها . صحيح أن دعملاً عندما استطاع أن يصل إلى الإنسان فيه تمكّن من أن يلامس الإنسان في كل بشري حوله ، وفي كل بشري يسمع شعره أو يقرأه . صحيح هذا ، وصحيح أن هذا عامل هام أدخل دعملاً ضمير الفعل الأدبي الحي ، ولذا فما زال الناس إلى اليوم يتكلمون عن دعمل ، يروون شعره ، بل ويقيمون الحلقات الخاصة وينشئون المؤلفات القيمة في دراسة هذا الشعر وكشف أغواره . لكن الصحيح أيضاً أن دعملاً الخزاعي لم يكن الوحيد بين معاصريه ، أو من سبقوه ، أو من لحقوا به ، الذي وصل إلى هذا المستوى من اكتناه أسرار الإنسان والصدق في التعبير عنها . كثيرة هي القصائد في الأدب العربي التي تلمح فيها هذا المعنى ، وكثير هم الشعراء الذين اقتربوا أو لامسوا أو عاشوا هذه الأمور . لم يكن أولهم عترة بن شداد العبسي الذي جَسَدَ في شعره الإنسان يقاوم من أجل عزة إنسانيته وكرامتها؛ ولم يكن وحيداً بينهم البحتري أو أبو نواس أو ابن الرومي أو المتنبي ، كل في مجال من مجالات الإنسانية في سلبياتها أو إيجابياتها . هذا أمر لازم لنجاح الشعر أو الأدب ؛ وإنما يُفرقُ الفن الأدبي عن الكتابة العلمية أو التاريخية أو الديوانية ؛ وإنما يُفرقُ بين مظلمة يرفعها أحدهم إلى حاكم يطالبه برفع خضيم ، وبين مظلمة يصوغها شاعر درة فنية يقدمها إلى صاحب سلطان ليحصل على حق له أو إزالته خضيم يؤذيه ؟ الفن ليس تقريراً ، والأدب هو في الوصول إلى الأصفي والأجمل ، في الوصول إلى الإنسان في كل مكان وزمان ، بما في ذلك من اختلاف للبيئات واللغات والأذواق والأمزجة .

لم يكن دعبل في عصره شاعرًا نكرة ؛ بل إن شعره وبعد ما يقارب الألف سنة « لم يمت على الرغم من إضاعته ، ومحاولاته لإماتته »^(١٣) . ويبدو أن الرجل في حياته قد ملا الدنيا وشغل أهلها بشعره ، كما يبدو أن شعر دعبل لم يزل قادرًا إلى اليوم على مواجهة الحياة وإغاثتها وأهلها بما يقدمه الشعر الحق من تصريح رائع وتأثير جميل وفن رفيع . وهذه شهادة أصرّ عليها القدماء ، وتابعهم فيها المعاصرون .

يُعرف أبو الفرج الأصفهاني في كتابه « الأغاني » بدعبل على أنه شاعر مطبوع^(١٧) ؛ وينقل أبو الفرج ، أيضًا ، أن البحتري يعد دعبلًا أشهر من مسلم بن الوليد لأن كلام دعبل ، كما رأه البحتري ، أدخل في كلام العرب من كلام مسلم ، ومذهبة أشبه بمذاهبيهم^(١٨) . ويدرك ابن عساكر في « تاريخ دمشق » أن الخليفة المأمون الذي تقرب دعبل منه مرة ثم ابتعد ، قد قال عنه « لله دره ما أغوصه ، وأنصقه ، وأوصقه »^(١٩) . بل إن ابن شرف القمي وآني رأى في دعبل شاعر علماء وعالم شعراء^(٢٠) . ويصل الحماس لدعبل أن الأصفهاني ينقل عن ابن مهرويه أن الشعر ختّم بدعبل^(٢١) . هذا شيء من رأي القدماء في شعر الرجل ، وفيه ما يشهد على قوته وعظمته وإعجاب أهل الزمان الماضي به . أما اليوم ، فيكفي شهادة لشاعر دعبل أن هذا الشغف ما زال حاضرًا في ضمير الأدب والناس ، وإن كثيراً من الدراسات الرصينة قد قامت حوله ، منها ما غمضه حقه ، ومنها ما حاول أن ينصفه ، ومنها من عمل ، بعمق وروبة ومسؤولية على الغوص في أبعاده واستكناه أسراره^(٢٢) .

إن الناظر في شعر دعبل بن علي الخزاعي ، والمعتمق في ديوانه ، يجد في نتاج الرجل ما قد يصل به لا إلى ذرى معينة في الأدب العربي وحسب ، بل إلى المجالات الرحيبة التي يشتمل عليها الأدب الإنساني عامه . إن في شعر دعبل ما يستطيع أن يتخطى حدود الزمان والمكان العربيين ليصل إلى آفاق الإنسانية الشاسعة . ففي شعره إنسان قبل أن يكون هذا الإنسان يتعمى إلى مكان وزمان ، وبعد أن يعرف هذا الإنسان بمكانه وزمانه . في شعر دعبل قدرة على اختراق حجب اللغة ، وسدود الأيام ، وأبواب البيئة . صحيح أن الرجل

نظم بالعربية ، وكانت أشعاره حول بيته الشخصية وال العامة التي لم تكن إلا عربية إسلامية ؛ لكن الصحيح أيضاً أن الرجل كان في كل ما انتجه إنساناً ، الإنسان في شعر دعبدل هو الأقوى ، والأقدر على التوصيل إلى الآخرين ، والأجدر في اختراق الحدود الضيقية ، ولعل في هذا السر الأكبر أو المفتاح إلى السر الأكبر في شعر دعبدل وعظمته .

في كل زمان ومكان يسعى أغلب الناس إلى ذوي السلطة ، يتقررون منهم عن حق وإخلاص ، أو عن تملق وغدر . للسلطة جانبها الأقوى ، وللسيدة جبروتها الذي يرهب الناس ، وهكذا يحظى أصحاب السلطة بمن يمدحهم ويتملقهم ويزين للناس أعمالهم خيرة كانت أم شريرة ، المهم أنها أعمال وأفعال وأقوال صاحب السلطة . لكن ما كل صاحب سلطة على حق ، وما كل حاكم بعادل . تبقى تلك التزعة من السوء في الإنسان تسعى للتغلب على ما فيه من خير ، يبقى شيطان المجد والثروة والشهرة والغلبة يوسرس في ذات الإنسان الحاكم ، ويعتر المغرورون بتواقه الدنيا ، وينسون إنما الدنيا لهو ولعب ، ولا يكاد أحدهم يتذكر الباقيات الصالحة . فيكون ظلم ينوء بحمله كاهل كثير من الناس ، لكن هؤلاء في معظمهم لا حول لهم ولا قوة : يصبرون ويصبرون ، وقد يسعى قسم منهم للوقوف في وجه الطغاة العتاة ، ولكن كثيراً ما تكون الوقفة كالقلة يسحقها جمل عظيم من الحديد . ويبطل الناس ، الناس المسحوتون ، يتذمرون من يتحرك أو يتكلم . وقد درج في الحياة أن يكون الأدب ، والشعر منه ، تعبيراً عن المشاعر وبخثاً عن المستقبل ، فيتعلق الناس بالشعراء . أما الشعراء ، فبشر ، ومثل بقية البشر يضيغون أمام وهج السلطة وأصحابها . وقد عرف الأدب العربي في قديمه وفي حديثه ، شعراء يمدحون السلطة وأهلها ، يتقررون من القابضين على زمام أمرها ، ويطمحون للحصول على شيء من رضاهم وعطائهم . وفي التاريخ العربي الإسلامي كان الحكم العباسي ، وكان للعباسيين سلطة وقوة ، وكان للناس ، لكل الناس ، ما لهم من أصحاب السلطة ؛ وكان للشعراء ، كذلك ، ما لمعظمهم من السلطة ، لكن كان دعبدل بن علي الخزاعي نسيج وحديه .

في ديوان دعبدل هجاء ، وفي دواوين الشعراء من معاصريه وسابقيه ولاحقيه هجاء ، لكن الهجاء في ديوان دعبدل كان في قسم كبير منه للخلفاء ، لأصحاب السلطة والبطش والجاه ! وفي دواوين سواه قلما نجد هجاء ل الخليفة . الهجاء ، إن كبر وتعاظم ، فهو للوزير أو للكاتب أو للعامل ؛ أمّا لل الخليفة ، فهذا أمر غير مشهور إلّا مع دعبدل . لقد عاصر دعبدل الرشيد ، والأمين ، والعامون ، والمعتصم ، والموكل ، ووزرائهم ، وولائهم ، وكتابهم ، وهجاء هؤلاء جميعاً . وهذه ظاهرة لم يعهدناها الأدب العربي من قبل ، ولعله لم يعهدناها من بعد ! الناس ، عادة ، تطلب رؤس الخليفة ، وال الخليفة رشيداً أو ماموناً يطلب ود دعبدل بن علي الخزاعي ، ودعبدل لا يفتّأ قرباً في هجائه ، عنيناً في أخلاقه مع أهل القمة في السلطة . ودعبدل شيعي الهوى ، والتسلق ، والتفكير ؛ وأولئك يسعون ما استطاعوا إلى الفتاك بالشيعة والتخلص من أئمتهم . إن هذه الجرأة في دعبدل قد ميزته على كثيرين من هجاني عصره وشعراء زمانه !

فَعُلُّ الْغَرَّاءِ بِأَرْضِ الرُّومِ وَالْعَزْرِ
وَلَا أَرِي لِبْنِي الْعَبَّاسِ مِنْ عُذْرٍ
إِنْ كُنْتَ تَسْرِيْعَ مِنْ دِينِ عَلَى وَطَرِ
وَقِبْرَانِ فِي طَوْسٍ : خَيْرُ الْخُلُقِ كَلْهُمْ
عَلَى الزَّكِيِّ بِقُرْبِ الرَّجُسِ مِنْ ضَرَرِ (٢٣)

قتلُ وأسرُ وتحريق و منهبة
أرى، أنيّة معدوريّة إن قتلوا
أربّع بطروس على قبر الزكي بها
قبران في طوس: خير الخلق كلهم
ما ينفع الرجل من قرب الزكي وما

في هذه الأبيات غصب ، وغلbian ، وثورة ؛ وفي هذه الأبيات نعنة ولعنة ، دفاع عن حق يعتقد صاحبها ، وفي هذه الأبيات بساطة مرهقة لا يمكن لمعانيها إلّا أن تخترق القلب والعقل . ولا يمكن لها إلّا أن تستقر في البال أبداً . في هذه الأبيات كلمات الإنسان العادي ، الإنسان الذي لاقي الجور والهوان والموت من الحاكم الذي عامله وكأنه ليس من أهل الإسلام ولا من المؤمنين برسول الله صلوات الله عليه وآله . هذا الإنسان العادي ، الإنسان البسيط ، يوجد في هذه الأبيات متنفساً له ، ويوجد في هذه الأبيات أبهةً يبرز من خلالها لا توافي أبهة الحاكم الذي كان ، بل تتضيق عليها بالنوع وبالآخر . كلامها مات ، الرشيد والرضا ، الظالم والمظلوم ، وكلامها في القبر في

طوس ، ومع هذا فلم يقدر حتى الموت أن يساوي بينهما . هنا يجد دعبدل ستنفساً لثورته ، وهنها ييرز بعده الإنساني . في الموت ، في القبر ، أريحُ خير ونفسَ زكية ؛ وفي القبر ، وفي الموت الدناءة والرجس . هنها ، يرتفع دعبدل بالقضية إلى بعدها الأسمى ؛ هنها يجد المظلوم نصرته ويبلمع الضعيف قوته ، وهنها يشتد الأمل في النفس . فلا بدّ من أن يحق الحق ، ولا بدّ من انتصار الخير ، كل الخير . بهذه البساطة الظاهرة ، والقائمة على القدرة على الربط بين النقيضين في خط يتجه نحو انتصار القضية ، ينجح دعبدل ببساطة اللغة وغفوية الفكرة و المباشرة التعبير ، فيدخل قلب المستمع أو القارئ ويدخل لب الصراع .

ويصل المعتصم إلى سدة الخلافة ، ويظل دعبدل على عهده : لسان حال من وجدوا من خلفاءبني العباس ظلماً وجوراً وعسفاً . يظل على خطه في شعبية التفكير وبساطته ، لكن في أجمل وأروع تعقيدات اللعبة الفنية . إن التزام دعبدل بالقضية الشيعية قد وضعه أمام حتمية هذه التبيجة . القضية ، مهما كانت خلفياتها الفلسفية ، قضية شعبية ، طفت على جماهير كثيرة ؛ والالتزام الذي عاشه دعبدل كان التزاماً حقاً ، دخل في صميم الرجل حياةً وأدبًا ، ومن هنا ما كان له إلا أن يُصدر شعره بالطريقة التي صدر هذا الشعر بها . المأمون ، إذن ، في سدة الخلافة ؛ خليفة جديد ، والناس عادة تتمهل مع الجديد ، إلا من كان مثل دعبدل يقوده التزامه قبل عاطفته ، ولذا فهو يقول :

ملوك بنى العباس في الكتب سبعه
ولم تأتنا عن ثامن لهم كتب
فذلك أهل الكهف في الكهف سبعه
خيار إذا عذروا وسامنهم كلب^(٢٤)
وانني لأعلى كلبهم عنك رفعه
لأنك ذو ذئب وليس له ذئب

وهذا الكلام بسيط ، فلا تعقيد فكر أو لف ودوران . إذا كان لا بدّ من شتم الخليفة ، فلتكن الشتمة مباشرة ، كتلك التي يقولها أي واحد من عامة الناس ، وهذا أجدى وأفعل في نفوس الناس . وهنا بروز آخر لمبدأ تحقق الالتزام عند دعبدل ! فالقضية التي التزم بها قضية شعبية ، ولا بدّ بالتالي من أن يكون التعبير عنها شعبياً موجهاً لل العامة ، لكن دون أن يفقد هذا التوجه قدرته على مخاطبة الخاصة الذين لهم مجالهم الآخر في الالتزام بهذه القضية . وكذلك فاللعبة

الفنية عند دعبدل تابى أن تكون بسيطة . هنا ييرز الفنان الشعبي في دعبدل ، فهو يستعير من ذاكرة الناس وتراثهم رمزاً الفوه وعرفوه ، وليس له أن يقصّل أو يوسع في الحديث عنه ؛ إنه ذلك الرمز الذي طالما كان في أحاديثهم ومسارحاتهم وقصصهم ، كما كان في صلواتهم وفي قراءتهم لكتاب الله عزوجل . الرمز البسيط الموحى ، الرمز الشعبي والقادر على اختراق غياب الحجج العقلية ، والفاعل أكثر من أي جدال ، رمز أخذته دعبدل من النص القرآني حول أهل الكهف وكلبهم . والكلب ، ههنا ، هو سنت القصيدة . المظلوم لا بد له من شتم ظالمه ، والشتمة بالكلب عفوية بسيطة ، لكن أن يكون الكلب أفضل من يشتم به ، فههنا تفوق دعبدل ، وأن يأتي للكلب بهالة تمنع عنه السوء ، فهذا أروع ما في دعبدل ، وهذا سر من أسرار صنعة الشعر الشعبي عرفها دعبدل واتقنتها ونجح بواسطتها ، ولعل لإلتزامه الأكيد المؤمن بقضيته ما سهل له أمر اكتساب أسرار هذه الصنعة وحسن ممارستها :

ولإذا ما دار الدهر دورته ، وقضى المعتصم ، ومثل بقية خلق الله ، عز وجل ، ووري الثرى ، وأتى من بعده من ورث عزه ومجداته وسياسة أهله تجاه آل البيت ، انبرى دعبدل الخزاعي يجمع بين الخليفة الذي ثوى والأخر الذي تولى الأمر بكلام هو بعد الشعبي عينه ، ويتعبير وأفكار هي الأنكار البسيطة المباشرة التي تفيض من ابن شعب م فهو ، ولكن ملتزم بقضيته حتى النهاية . يعتمد دعبدل صفات التفكير الشعبي وأحساسه وأماله من خلال البساطة والغورية وال المباشرة ، لكنه لا يتخلى عن « لعبته » الفنية السحرية ، فيقول :

الحمد لله لا صبر ولا جلد ولا عزاء إذا أهل البلا رقدوا
خليفة مات لم يحزن له أحد وأخر قام لم يفسح به أحد
فمرّ هذا ومرّ الشؤم يتبعه وقام هذا ، فقام الشؤم والنكد^(٢٥)

فهل أبلغ وأبسط ، وأكثر التزاماً ، من هذا الكلام ؟ . هل من روعة تفوق هذه المباشرة الواضحة يقدمها شاعر إلى جموع المقهورين والمغضوبدين من قبل حكام يتناوبون على العنف والاضطهاد ؟ وهل أبسط من غورية تعبير ابن الشعب عن نزقه وغضبه من الحُكَّام وأهل السلطة بقوله كلما أتت أمّة لعت

اختها !؟ أمَا «اللعبة» دعبيل الفنية ، تلك اللعبة التي تكتف البساطة وال المباشرة وتحتول بهما إلى ذرى الإبداع الشعبي الفني ، فهي في ذلك الجمع بين الحزن والفرح ، وفي ذهاب الشؤم ثم عودته مجدداً . أن يُدخل الشاعر صورة الحياة كلها في حلقة مستمرة من القهر والعناد ، من الحزن والغم ، من السوداوية والظلم ، لذلك يأتي استجابة فنية راقية ، ولكن بسيطة لتصوير حال ابن الشعب العادي في عيشة عذابه وقهره وظلمه التي تدور دوران الرحي ؛ فلا تنتهي الدورة ولا تبدا ، بل أنها استمرار واستمرار مخفف .

و دعبيل لم يكتف بهجاء الخلفاء وأهل السلطة هجاء ينطلق من الحق وتمسكه به ، بل تحول أيضاً إلى ما عرفه عصره من هجاء تستعر ناره بين القبائل والعصبيات . فدعبيل من اليمانية ، وهم في رأيه أسياد عظام لهم كرامتهم وعزهم وسؤدهم ، وليس لأي كان أن يتراوّف عليهم ويزهو بما عنده أمامهم ويناتي هجاء دعبيل للآخرين ، كما فخره بقومه ، شعيباً عفويًا ، لكنه يقوم على هذه اللعبة في الجمع بين الأمور المتناقضة في سياق فني يربط فيما بينها ليؤلف نسقاً إبداعياً موحياً . لقد التزم دعبيل القضية الشعبية ، والتزم من خلال ذلك بعد الشعب في تفكيره وفي تعبيره ، فكان التزامه اتخاذ المنحى التكامل في فعله الأدبي :

أَحِبِّي الْفُرْنَ من سروات قومي لا حيت عنَا يَا مدينا
فَإِنْ يَكْ آل إِسْرَائِيلْ مِنْكُمْ وَكُنْتُم بِالْأَعْاجِمِ فَاخْرِيْنَا
فَلَا تنسِ الْخَنَازِيرِ الْمَوَاتِي مُسْخَنَ مَعَ الْقَرُودِ الْخَاسِيْنَا^(٣٦)

فهل بإمكان ابن الشعب البسيط إلا أن يفكر بمثل هذه الصورة العفوية ، وهل بإمكانه إلا أن يتفاعل ويتحرك في نفسه الشعور بنفسه وإحساس الهزء والاحتقار بخصمه ؟ وفي هذا المجال قد يعترض بعض الدارسين على أن دعبلاً وإن بعث التاريخ القديم يزهو بأمجاد وفخارق قومه ، فإن الشاعر يشير عصبيات قديمة طالما ذرّ قرنها بين ولد نزار وقططان^(٣٧) ؛ فالراجح في القول أن البحث هو في التزام دعبيل ، أيًّا كان هذا الالتزام ، وفي أثر هذا الفن الالتزام على فنية الشاعر وليس الموضوع للبحث في أخلاقيّة الوجود القبلي . إن دعبلاً ، على

مستوى الفعل الفني ، قد وفق إيماناً توفيق ، وإن كان من اعتراض على فعله السياسي القبلي ، فهذا شأن آخر يدخل في دراسة الوعي السياسي لذلك العصر . ولعل دعبلأ نفسه قد انتبه إلى بقاء بعد الفن في الشعر بعد زوال أسبابه الشخصية أو الموضوعية فقال :

إني إذا قلتُ بيتاً مات قاتله ومن يقال له والبيت لم يمت !^(٢٨)
فالت نتيجة الفنية الابداعية المتحصلة من الحدث هي أبقى من الحدث نفسه ، بل إنها تحول إلى دليل لمعرفة سببها وليس العكس . لقد كان دعبلأ متكاملاً ومتسقاً مع التزامه الفكري ، فلم يكن له إلا أن يصدر عن هذا الالتزام ، ولم يكن لفنه الأدبي أن يخرج عن نطاق هذا الالتزام وموضعه ، وخاصة بعد الشعبى فيه .

لقد أصر دعبل على الفكر الشعبى في شعره ، وهذا من أثر التزامه السياسي ، كما أصر ، ونتيجة هذا الالتزام على استعمال اللغة التي يفهمها ابن الشعب ويفاعل معها من خلال التمايز الشعبية والموسيقى التي يُطرب لها الإنسان العادى ، دون أن ينفر منها صاحب الشفافة أو الفكر المتعدد الاتجاهات . ولعل دعبلأ في اعتماده ، ما عرف عنه في الهجاء الشخصي ، من تركيز على الإقذاع والافحاش والسب والشتائم ، ومن توسله المقطوعات القصيرة والبحور المجزومة والخفيفة والأراجيز ، ما يؤكد تعمده هذا الإتجاه الشعبى في شعره . ألم يكذب هجاء دعبل لأبي سعد المخزومي يتحول إلى أغنية شعبية تتناقلها العامة ويُطرب لها صبيان الأحياء ؟

يا أبا سعد قوصره زانى الاخت والسمرة^(٢٩)
وكذلك هجاؤه لمالك بن طوق ومطلعه :

سألت عنكم يا بني مالك نازحة الأرضين والدانية^(٣٠)
يضاف إلى هذا كله ذلك بعد الساخر ، وتلك الصورة الهازئة التي كان يضيفها دعبل إلى معانيه ، وهذا يُعدُّ يرقةً للذوق الشعبي ، وتلك صورة تؤثر في هذا الذوق فتفعل فيه . والمتصفح لديوان دعبل يجد كثيراً من هذا القبيل في

معظم قصائد الرجل وأبياته . ومن الأمثلة الباسمة على هذا ما قاله دعبدل في جارية أزعجه فباتت بعد قوله منكودة تعيسة فضيحة :

رأيت « غرزاً » وقد أقبلت فابتعدت لعيني عن مبصقته
قصيرة الخلق دحداحة تدرج فيishi كالبذقة^(٣١)

أو قوله :

شَبَهْتُهَا لِمَا تَغْنَى لَهُمْ بِنَعْجَةٍ قَدْ مَضَيَّتْ صَوْفًا^(٣٢)

ولعل بالامكان ، إذا ما سعى المرء إلى استخلاص مزايا الهجاء عند دعبدل أن يربطها جميعاً بالتزامه بالفكر الشعبي ، والطبع الشعبي ، والذوق الشعبي . وفي شعره انعكاس ذاته في هجائه . والتفكير الشعبي ، كما هو معلوم ، لا يمكنه الانفصال عن البعد الذاتي ، وفيه الافحاش والإقداع والسباب والشتائم ؛ وهذه أمور من صفات التصرف الشعبي عادة وقت سيطرة الفكر الانفعالي ، ولا يبقى من مجال للروية في التعبير . وفيه ، إضافة إلى كل هذا ، التعالي والكبرياء ، وهذا من سمات ابن الشعب الذي لا يرضى ذلاً ولا هواناً .

أما إذا انتقل المرء إلى نظرة في سائر موضوعات دعبدل ، فإن الحال ، في بعده الشعبي ، لا يختلف على الأطلاق عما سبق ؛ ولكن مع اعطاء كل مجال حقه . فدعبدل الهجاء الشعبي الغاضب ، هو أيضاً دعبدل صاحب الرثاء الشعبي الذي يستوعب الذات ويقودها إلى ذرف العبرات الصادقة . وإن كان قد مال إلى السخرية والفحش والتعالي في هجائه الشعبي ، فهو ، كما ، ابن الشعب ، يميل إلى عمق العاطفة الإنسانية والسعى إلى المقابلة والتفصيل والإجمال ثم إلى التأثر بالتراث في رثائه . فالتراث حزن ، والحزن عاطفة جياشة تميل إلى الشفافية ، ومع الشفافية لا بد من إذكاء البعد الإنساني ، ولا بد من الربط بالماضي الذهني الذي يهدده خطر الزوال . وفي هذا المجال تذكر تالية دعبدل الرائعة في آل البيت والتي منها :

مَذَارِسُ آيَاتٍ خَلَتْ مِنْ تِلَاؤَةٍ وَمَنْزِلُ وَخِيِّرٍ مُقْفِرُ الْعَرَصَاتِ^(٣٣)

وليس ، هنا ، مجال الحديث المفصل عن هذه الثانية ، ولعل في دراستها من الوجهة الفنية وفق المناهج الأدبية الحديثة ، أو في قراءتها قراءة أدبية معاصرة ، عمل قد يسمح به الوقت فيما يأتي من زمن ، لكن الغرض من ذكرها في هذا المجال هو التأكيد على ممارسة الالتزام الشعبي فيها وانعكاسه على البعدين الفكري والفكري .

إن الثانية ، وهي من النماذج الأكثر شهرة وشيوعاً في شعر دueblo في رثاء آل البيت ومديحهم ، يمكن أن يشير المرء من خلالها إلى أبرز مظاهر بعد الشعبي في شعر دueblo الثاني . بل إن الثانية برمتها ليست سوى واحدة من الأعمال الشعبية الفنية ؛ وأكبر دليل على هذا هو انتشار صيتها بين ناس عصر دueblo واستمرار هذا الانتشار الشعبي حتى اليوم . ولعل دueblo نفسه قد فطن إلى قوة بعد الشعبي في الثانية ، فheck عن طلب الإمام الحسن - في المنام - لسماعها منه ، كما إنه ، وكما يقال ، قد كتبها في ثوب وأحرم فيه ثم أوصى أن تكون في أكفانه ، مما أعطى الثانية حالة معينة من بعد القدسي في نفوس الشعب . وكما أعجب دueblo بتأتيته ، فإنه يجد وكان لا بد لكل من سمعها من أن يعجب بها ويستذهب تذوقها^(٢٤) .

في مطلع « الثانية » تذكر ل أيام عز خلت ، ولاصحاب مصوا في ظروف محزنة مبكية ؛ وفي المطلع أيضاً ذكر ليعز الدين كان قوياً عظيماً وهو اليوم في هوان . وأي افتتاح أقرب إلى قلوب الناس من العودة بهم إلى عهد الحق والقوة الداعية للحق ، وإلى أهل ذلك الحق والمنافقين عنه ؟ أي مدخل يمكن أن لا يتوقف عند قرع باب القلب بل يقتضمه مباشرة دون واسطة أو استئذان سوى العزف على هذا الوتر العاطفي الشديد اللصوق بالنفس ؟ وأي بساطة في التعبير عن فكرة الحسرة والحنين إلى زمن مضى سوى إبراز هذا الماضي في حُلْليه القشيبة الفاعلة ؟ والملاحظ ، هنا ، أن الفكر المجرد يكاد يكون غائباً ، والمجال مفتوح على مصراعيه للعاطفة السخية الدافئة الحنون :

قف نسأل الدار التي خف أهلها متى عهدنا بالصوم والصلوات ؟

وأين ألى شَطَّت بهم غربة النوى
أفانين في الآفاق مفترقات ؟
هم أهل ميراث النبي إذا اعترزوا
وهم خير قادات وخير حماة
ومفضّلُن ذو إحسنة وتراثٍ (٣٥)

وبعد الافتتاح ينتقل الشاعر إلى موضوع لا بد له من أن يكون ردة الفعل الطبيعية في الفكر الشعبي . وبعد الحديث عن الذي كان ، لا بد من الحديث عما هو فيه اليوم ! وهكذا يصل دغيل إلى ناحية نفسية شديدة التأثير في نفس ناسه وشعبه ألا وهي قبور هؤلاء الكرام من آل البيت ! فيذكر قبور الأئمة ، عليهم السلام ، وتبزز الحشرة المحشرجة في الحلق :

إلى الحشر حتى يبعث الله قائماً يفسّر منها الهم والكربات (٣٦)
وهكذا ينتقل من حسرة الماضي وأين عذابه وشدة التوجّع فيه إلى الرجاء والأمل ، إلى عهد الانتظار واستمرار الوعود بالنصر . بيد أن الحال لن يستقيم مع دغيل ألا إذا توقف عند حاضره مع آل البيت ، ففي نفسه شوق إليهم ، وفي ذاته ولع بهم ، وفي فؤاده إيمان مطلق بقضيتهم . فيصف ما هم فيه من هجر كثرين لهم ، وما تُقلّب لهم الأيام من وجهها الكالح ، لكنهم صابرون مقيمون على العهد . وهنا ينطلق الشاعر إلى بعد آخر ، بعد لا بد منه في ردة الفعل الشعبية ، فهل يترك ابن الشعب هؤلاء الفضلاء الآخيار الكرام يعانون ما يعانون وحدهم ؟ هل يتخلّى عنهم ، وفيهم أمله بمستقبل باسم شرق ؟ والجواب : أن لا :

تلائمك في أهل النبي فلأنهم أحبابي ما عاشوا وأهل ثقافي
على كل حال خيرة الخيرات تخيّرتم رشدًا لأمرى فلأنهم
سلّمت نفسي طائعاً لسولاني نسللت إليهم بالمودة جاهدوا
فيما رب زدني من يقيني بصيرة وزد حبهم يا رب في حسناطي (٣٧)

وستمر القصيدة على هذه الحال من الأنفعال الشعبي تجاه الموضوع ، ويزداد الشاعر إيراداً لصور ومعانٍ التعلق والالتزام بآل البيت حتى يعقب الجواب باربع الإخلاص والثبات على المبدأ والإصرار على المبادئ .

إن أبرز ما يمكن ملاحظته في الثانية ، وفي معظم شعر دقبل في آل البيت أن الشاعر لم يكن يُفند في العقيدة أو يجادل فيها ، بل كان يركز على بعد العاطفي الشعبي فيها . ومن المعروف أن الجماهير تؤخذ بالعاطفة والإحساس قبل أن تؤخذ بالفكر . وهنا يتميز دقبل عن كثريين من شعراء آل البيت ، وبعض هؤلاء الشعراء كانوا ينالحون عن العقيدة بالجدال الفكري والنقاش لأراء الخصم . أولئك شعراء فكرة ، أما دقبل فشاعر عيش . إنه عاش الفكرة الشيعية ، فما عاد ، وهو في أوج معايشه لها ، يقدر ، وما يجوز له ، أن يدخل في تفاصيلها المنطقية والشرعية والسياسية . العيش كلي ، والعيش عاطفة وتفاعل ، وهو في الفعل الشعبي إحساس يتبع عنه عاطفة كبرى تؤدي إلى إيمان والتزام ، وهذا ما قدمه دقبل في تائمه وفي أشعاره الأخرى في آل البيت . ولذا كان لشعره أن يكون شعبياً واسع الانتشار لا أن يكون فكرياً ، محصور الانتشار في حلقات المفكرين والمحاضرة وطبعاً ، فمن نافلة القول أن هذه الأبعاد في شعر دقبل في آل البيت قد ترجمتها لغة بسيطة وأفكار مباشرة ، وصور فنية تشير الانفعال الشعبي وتأخذ بيده نحو الغاية المنشودة .

وكما هجا دقبل الخزاعي ورثي وتشييع ، فإنه مدح ووصف . وفي مدحه ووصفه ما كان الرجل ليخرج عن المبادئ الشعبية في الشعر التي استقى أنوارها من التزامه الفكري . فكانت أكثر موصوفاته في أشخاص هجاهم أو مدحهم ، وفي موضوعات مستمدة من واقعه . وكان وصفه ، إلى ذلك ، حسياً مادياً ، فكان الفعل التقريري فيه مدخلاً مباشراً إلى الذات الشعبية التي سرعان ما كانت تتفاعل معه وتنجذب وإياه . وفي مدحه ووصفه ، كما في سائر شعره ، كان دقبل يسلك طريق المقارنة بين أجزاء الصورة ليترك منها صورة أخرى دون أن يخرج بها عن واقعها . فهو ، على سبيل المثال ، يصف تناهى جيرانه لديك له سطوا عليه :

من بين نافذةٍ وآخر ساميٍ خاقانٍ أو هزموا كتابٍ ناعمٍ وتهشمَتْ أقوافهم بالحائطِ ^(٣٨)	بعثوا عليه بنיהם وبيناتهم يستأذعون كأنهم قد أوثقوا نهشوه فانتزعت له أسنانهم
--	---

صورة شعبية لا يمكن إلا أن تروق للنفس ، ولا يمكن إلا أن تطرب لها الروح . صورة فيها سرعة كبيرة في الحركة ، وساحة واسحة في الموضوع ، وتركيب ساحر أخذ يجمع بين أمور متبااعدة في وحدة مُشَكَّلة دونما تعقيد أو تفاسخ . وكيفما دار الأمر ، فهي كغيرها من شعر دueblo ، فعل فني يصدر عن الذات الصادقة التي تنطلق من الخاص لتصل إلى العام . فما قاله دueblo في ديكو ، يقوله كل واحد في ما يسلبه الناس له ، ويصور من خلاله تكالب هؤلاء على سرقته . إنه بعد الإنساني الذي يتتجاوز اللغة ، والمكان ، والزمان ليستقر سحراً فنياً في ذمة الحياة .

خلاصة :

هذا بعض من دueblo الخزاعي ؛ هذا الفنان العربي الإسلامي ، الذي استطاع أن يُطْوِع العملية الفنية الإبداعية لمقاييس ومفاهيم الفعل الشعبي . وكل هذا اتطلقاً من التزام اتخذه أساساً لحياته، فصدر عنه في كل شيء ، حتى ولو كان صدوره بعيداً في بعض المرات عن الاهتمامات المباشرة لهذا الالتزام .

كثُرُّهم المبدعون فنياً ، وليس أبو تمام بأكبرهم قدرأً وعزاً . لكن قلة قليلة هي تلك المجموعة من المبدعين التي استطاعت أن تحافظ على فنية الإبداع وفيه الرفيعة ، وأن تُوصِّل هذا الإبداع إلى بعده الشعبي . إن دueblo يقرأ صاحب الفكر المثقف فيطرأ له وينتعل بما يقرأ منه ، ويقرأ أو يسمع به صاحب الإحساس الفطري والفكري الشعبي المتنعل ، فتأخذه لهفة القبول وفرح التلقى ، ويعتمق الفعل الأدبي في ذاته .

إن دueblo ، في شعره ، قادر ، إذا ما وجد من ينقله نقلأً حسناً من العربية إلى لغات الدنيا ، على أن يكون في عداد الشعراء العالميين الذين يصلون إلى مستوى وجود الإنسان في كلية إنسانيته ، وأن هذا لتحقِّق يقف باسماً في وجه محبي شعر دueblo والمحتمسين لأدبه ، إنه نموذج حي لفعل الالتزام في كلية الوجود الإنساني والوجود الأدبي .

الهوامش والمراجع

(١) راجع :

- ديوان دعمل بن علي الخزاعي ، حجمه وقُدم له وحققه عبد الصاحب عمران
الدجيري ، الطبعة الثانية ، ١٩٧٢ ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ص . ١٧ -
٢٦ ، ٣٧ ، ٥١ - ٨٧ ، ٨٩ .

- دعمل بن علي الخزاعي : شاعر آل البيت - حياته وشعره - دراسة تحليلية ، الدكتور
عبد الكريم الأشتر ، الطبعة الأولى ، ١٩٦٤ ، دار الفكر بدمشق ، ص . ١٥ -
٢٦ ، ٤٢ ، ٤٦ - ١٥٩ ، ١٥٥ - ١٥٩ .

(٢) راجع الدراسة القيمة التي قدّمها الدكتور عبد الكريم الأشتر لهذا الموضوع :

- شعر دعمل بن علي الخزاعي ١٤٨ - ٢٤٦ هـ ، لا . ط ، لا . ت ، مطبوعات
المجمع العلمي العربي بدمشق ، ص . ٣٨ - ٣ .

(٣) راجع في هذا الشأن المرض المسمى الذي تحوّله دراسة أحمد العلي لنيل درجة دبلوم
الدراسات العليا في اللغة العربية وأدابها من كلية الآداب والعلوم الإنسانية - الجامعة
اللبنانية :

- دعمل بن علي الخزاعي : ١٤٨ - ٢٤٦ هـ ، إعداد أحمد العلي ، ١٩٨١ ، الجامعة
اللبنانية ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، قسم اللغة العربية وأدابها ، ص . ١٥٦ -
٣٠٨ .

(٤) الصورة الفنية في شعر دعمل بن علي الخزاعي ، الدكتور علي إبراهيم أبو زيد ، الطبعة
الأولى ، ١٩٨١ ، دار المعارف القاهرة .

(٥) المصدر نفسه ، ص . ١٤٦ - ١٤٧ .

(٦) الصور الفنية في شعر دعمل .. (م . س) ، ص . ٢٣٣ .

(٧) المصدر نفسه ، ص . ٢٣٨ .

(٨) المصدر نفسه ، ص . ٣٢٨ .

(٩) المصدر نفسه ، ص . ٣٤٢ .

(١٠) المصدر نفسه ، ص . ٣٧٦ .

(١١) المصدر نفسه ، ص . ٤٢٨ .

(١٢) انظر :

- العصر العباسي الأول ، شوقي ضيف ، الطبعة الثانية ، ١٩٦٩ م ، دار المعارف بمصر ، ص . ٣٠٥ - ٣٢٦ .

- ضحى الإسلام ، أحمد أمين ، الطبعة العاشرة ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، الجزء الثالث ، ص . ٣٠٠ - ٣١٥ .

(١٣) راجع عرضاً مختصراً لهذه الكتب في :

- البلاغة والنقد بين التاريخ والفن ، الدكتور مصطفى الصادق الجرجني ، طبعة ١٩٧٥ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الإسكندرية ، ص . ١٦٤ - ١٧١ .

كما تجد عرضاً مسهباً لهذه الأمور في :

- دراسات في نقد الأدب العربي من العاشرة إلى غاية القرن الثالث ، الدكتور بدوي طبانة ، الطبعة السادسة ، ١٣٩٤ هـ ، ١٩٧٤ م ، دار الثقافة ، بيروت .

(١٤) انظر :

- دعبل بن علي الخزاعي ، الأشتر ، ص . ١٣٥ - ١٣٦ .

(١٥) دعبل بن علي الخزاعي ، الأشتر ، ص . ١٤٣ - ١٤٤ .

(١٦) ديوان دعبل ، الدجلي ، ص . ٥٦ .

(١٧) الأغاني ، الجزء العشرون ، أبو الفرج الأصفهاني ، تحقيق علي النجدي ناصف ، إشراف محمد أبو الفضل إبراهيم ، طبعة دار الكتب المصرية ، ١٩٧٢ ، ص . ١٢٠ .

(١٨) المصدر نفسه ، ص . ١٣٦ .

(١٩) تاريخ دمشق ، علي بن الحسن بن هبة الله بن الحسين المعروف بابن عساكر الدمشقي ، (تهذيب تاريخ دمشق) ، الجزء الخامس ، تهذيب عبد القادر بن أحمد بن بدران ، منشورات الاتحاد الشرقي ، دمشق ، سنة ١٣٥١ ، ص . ٢٩٩ .
ـ (نقلأ عن ديوان دعبل ، الدجلي ، ص . ٥٣) .

(٢٠) نقلأ عن ديوان دعبل ، الدجلي ص . ٥٣ .

(٢١) الأغاني ، الجزء العشرون ، الأصفهاني ، ص . ١٢٣ .

(٢٢) من أبرز الدراسات المعاصرة التي سعت إلى ذكر دعبل والبحث في شعره نذكره :

- أدب الشيعة إلى نهاية القرن الثاني الهجري - عبد الحسيب طه حميد .

- تاريخ الأدب العربي ، حنا الفاخوري .

- تاريخ الأدب العربي في الأعصر العباسية ، بطرس البستاني .

- تاريخ الشعر السياسي حتى منتصف القرن الثاني للهجرة ، أحمد الشايب .

- دعبل بن علي الخزاعي - شاعر آل البيت ، عبد الكريم الأشتر .

- ديوان دعبل الخزاعي ، عبد الصاحب الدجلي .

- الصورة الفنية في شعر دعبل بن علي الخزاعي - علي ابراهيم أبو زيد .
- العصر العباسي الأول ، شوقي ضيف .
- فن المهجاء وتطوره في الشعر العربي - إيليا حاوي .
- المداخن النبوية ، زكي مبارك .
- مظاهر الشعوبية في الأدب العربي حتى نهاية القرن الثالث الهجري ، محمد نبيه حجاب .

ومن الدراسات غير المشورة :

- دعبل بن علي الخزاعي وشعره ، أحمد العلي ، رسالة أعدت لنيل درجة الدكتور في الدراسات العليا - ١٩٨١ ، الجامعة اللبنانية - كلية الآداب والعلوم الإنسانية - قسم اللغة العربية وأدابها.

(٢٣) شعر دعبل ، الأشتر ، ص . ١١٢ - ١١٣ .

(٢٤) شعر دعبل ، الأشتر ، ص . ٥٢ - ٥١ .

(٢٥) شعر دعبل ، الأشتر ، ص . ٩٣ .

(٢٦) شعر دعبل ، الأشتر ، ص . ١٩٤ - ١٩٥ .

(٢٧) دعبل بن علي الخزاعي ، أحمد العلي ، ص . ٩٢ .

(٢٨) شعر دعبل ، الأشتر ، ص . ٨٠ .

(٢٩) المصدر نفسه ، ص . ١٢٧ .

(٣٠) شعر دعبل ، الأشتر ، ص . ٢١٠ .

(٣١) المصدر نفسه ، ص . ١٥٨ .

(٣٢) المصدر نفسه ، ص . ١٥١ .

(٣٣) شعر دعبل ، الأشتر ، ص . ٧١ .

من بين أبرز الشروحات التي وضعت للثانية ذكر :

- شرح محمد باقر بن محمد تقى ، ت ، ١١١١ هـ .

- شرح السيد نعمة الله الجزائري ، ت ١١١٢ هـ .

- شرح كمال الدين محمد بن معين الدين الشيرازي ، ت ١١٠٣ هـ .

- شرح العيرزا حسن بن عبد الكري姆 . ت ١٣١٠ هـ .

- شرح علي بن عبد الله التبريزى ، ت ١٣٢٧ هـ .

راجع في هذا الموضوع :

- الصورة الفنية في شعر دعبل ، أبو زيد ، ص . ١٤١ .

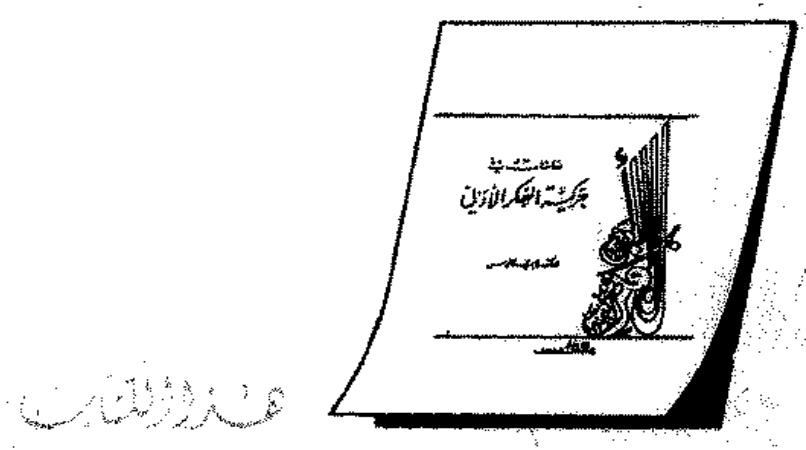
(٣٤) راجع الفصل القيم الذي كتبه عبد الصاحب الدجيلي حول الثانية :

- ديوان دعبل ، الدجيلي ، ص . ٦٥ - ٥٨ .

(٣٥) شعر دعبل ، الأشتر ، ص . ٧٤ - ٧١ .

- (٣٦) المصدر نفسه ، ص . ٧٣ .
- (٣٧) المصدر نفسه ، ص . ٧٤ - ٧٥ .
- (٣٨) شعر دعبل ، الأشتر ، ص . ١٣٩ - ١٤٠ .





تشكل مجموعة الدراسات الواردة في هذا الكتاب محاولة للسماع إلى ملاحظة حركة الفكر الأدبي ، العربي منه والغربي ، في مجالات مختلفة من مجالات وجوده . وتنابع هذه الدراسات بحركة الفكر الأدبي في نماذج متعددة تُظهر هذه الحركة ، وتختلص ما يشكل نتائج لها . أما موضوعات الدراسات فهي نماذج تطمح إلى المساهمة في تشكيل منهج يقرأ الفعل الأدبي ، ويُسْعى إلى ممارسة للنقد الأدبي من خلال هذه القراءة .

To: www.al-mostafa.com